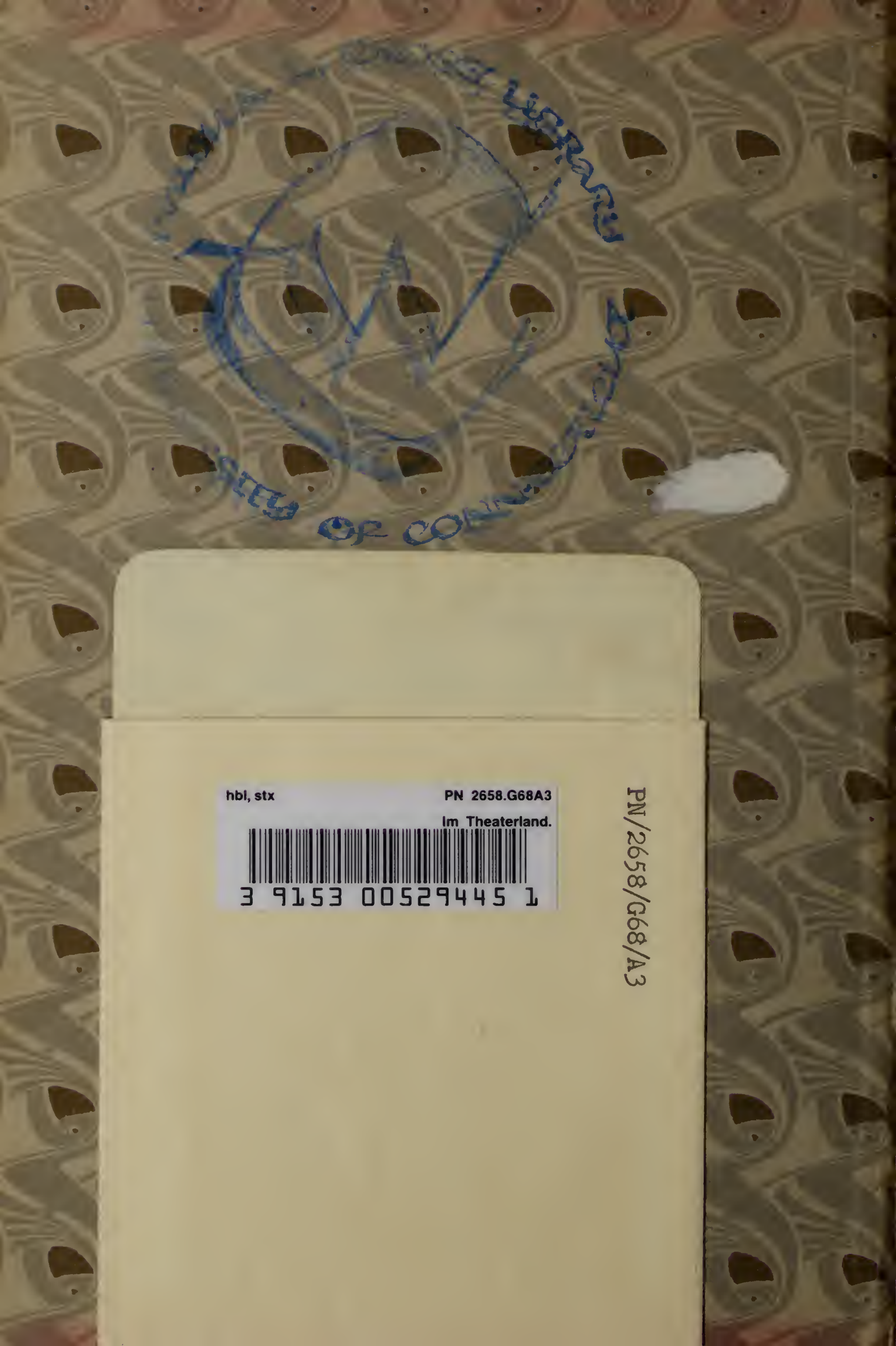
Max Grube

Im Theaterland







Im Theaterland

von

Max Grube



1908
A. Hofmann & Comp.
Berlin



Theaterland

Dieses Reich hab' ich seit Jahren
In die Kreuz und Quer befahren,
Bin so leidlich ortsbekannt.
Wollt ihr also mit mir reisen,
Will euch manche Wunder weisen,
Sausend durchs Theaterland.

*

Wenn ihr auf der Fahrt ermattet,
— Unterbrechung ist gestattet,
Legt das Buch nur aus der Hand.
Nicht gelehrsam will ich schildern,
Nur in buntgescheckten Bildern
Zeigen das Theaterland.

*

Zwar es tritt auf seinen Wegen
Bittrer Ernst uns auch entgegen,
Doch der Ernst sei heut verbannt.
Also munter eingestiegen!
Fertig! Los! Laßt uns durchfliegen
Fröhlich das Theaterland.

Max Grube



Als ich noch „wanderte"

Wandertruppen!

Wie das klingt! Wie das widerhallt im Herzen des jugendlichen Theaterschwärmers, der seinen „Wilhelm Meister" noch frisch im Gedächtnis hat!

Da ziehen sie hin, eine kleine Schar kunstbegeisterter junger Leute, um einen im Dienste der Muse ergrauten und erprobten Führer geschart, der sie unterweist und leitet. Gering ist der Erwerb, aber groß der Lohn, den sie im eigenen Busen tragen, keine stolzen Hallen prächtiger Schauspielhäuser umfangen sie, nicht vor übersättigten Großstädtern geben sie ihr Bestes preis, in den kleinen Städten und Flecken, ja in Dörfern,

„wo das Herz noch frisch ist und der Sinn gesund",

verkünden sie das Evangelium der Kunst, angestaunt und bewundert von Hunderten, die sich zu ihren Darbietungen drängen. Und sollte diese Anerkennung auch einmal weniger verständnisinnig ausfallen, sollte sogar die Not des Daseins vernehmlich an die Pforten des wandernden Kunsttempels pochen — sie dulden getrost, denn sie tragen ja alle den Marschallstab der Kunst im leichten Tornister, sie wissen, daß auch sie dermaleinst einziehen werden über die stattlichen Freitreppen der herrlichen Häuser, die in großen Städten und Residenzen Apoll und den Musen geweiht sind. Dort werden sie den goldenen Lohn ihrer Mühen einheimsen und der kurzen leicht ertragenen Leiden ihrer Lehr- und Wanderjahre gern wie eines Traumes gedenken.

Wandertruppen!

So malt sich's in den Gedanken manches Jünglings, dem es zu enge wird im dumpfen Hörsaal oder in der Schreibstube des Kaufmanns, so träumt es sich das Herz manches phantasiebegabten jungen Mädchens, das sich zu Höherem berufen wähnt als zum Alltagsleben der Häuslichkeit.

Ein schönes Bild! Wenn es nur der Wirklichkeit entspräche!

Hängen wir es einmal ein wenig tiefer, manches jugendliche Gemüt kann das vielleicht belehren und — bekehren, manchem in den Weltläuften Erfahrenen wird es vielleicht einen Blick gönnen in Ernst und Scherz einer ihm fremden Welt!

Wollen Sie einmal ein paar Tage bei einer wirklichen „Wandertruppe" mit erleben?

Ja? — Schön!

Also begeben wir uns auf den Bahnhof der Sekundärbahn von Neustadt.

An den Biertischen der Bahnhofsrestauration gibt sich eine gewisse Bewegung kund.

Die Bahnhofsrestauration spielt in kleinen Orten eine viel wichtigere Rolle als in Großstädten, sie ist zu Höherem berufen, als dem eiligen Reisenden eine Wegzehrung zu bieten — hierher wandert der Spießbürger, der sich dem Zeitgeist näher fühlen will. Zwar die älteren Bürger bleiben in den dunklen, gewölbten Hallen des Ratskellers oder im Tabaksqualm der kleinen gemütlichen Weinstube am Markt, die jüngere Generation und die „Freigeister" aber trinken ihr Bier, wenn „der Zug" kommt, beobachten, ob Herr Meier wieder verreist, wie Frau Kunz ihren Gatten empfängt, stellen tiefsinnige Vermutungen an, wer der fremde, gänzlich unbekannte Herr sein kann, der vom Hausknecht des „Roten Löwen" in Empfang genommen wird, und erhalten so eine Fülle geistiger Anregungen.

Heute, heißt es, kommen die „Spielers" an.

Der Zug hält und aus einigen Abteilen dritter Klasse

frachten sie sich aus, die „Spieler“. Das sind sie, unverkennbar! Zunächst einige Damen, welche ihrem Äußeren nach schon eine beträchtliche Kunsterfahrung haben müssen. Eine kleine kugelrunde Person mit einem koketten Tirolerhütchen auf einem Tituskopf von gräßlich dürrem, zum Himmel schreiendem Strohblond, wie es in gleicher Totheit nur durch lange kunstgemäße Behandlung mit Phosphat erzielt werden kann. Auf der kleinen aufwärtsstrebenden „Vivatsnase“ balanciert ein Klemmer, die Mundwinkel sind zu einem eingefrorenen schalkhaften Lächeln verzogen. Das ist die jugendliche Naive, man erkennt sie sofort an der Art, wie sie neckisch aus dem Wagen hüpft. Ihr folgt ein himmellanger zaundürrer Mensch in einem sehr kurzen, hellgelb gewesenen Sommerüberzieher und einem großkrempigen Filzhut. Eine mächtige Hakennase zieht sich über den schmallippigen verkniffenen Mund; hätte er nicht recht harmlose, nichtssagende graue Augen, welche durch den fast völligen Mangel von Augenbrauen noch ausdrucksloser erscheinen, der Kopf wäre entschieden bedeutend. Offenbar haben wir den Charakterspieler vor uns. Aus der Opferfreudigkeit, mit der er der kleinen dicken Naiven eine Unzahl von Kasten und Schachteln nachschleppt, kann der Menschen- und Theaterkenner ersehen, daß „unlösliche Bande“ die beiden — wenigstens für die laufende Saison — verbinden.

Hinter einer Dame, in einer rotkarierten Bluse, mit sehr spitzer, gleichfalls rötlicher Nase und sehr großen Füßen — es ist die tragische Liebhaberin — sie sieht auch ganz so aus — wälzt sich ein selbst in dieser Umgebung etwas schmierig aussehendes Männchen mit einem langen, grauen, sogenannten Kaisermantel und einem zerbeulten Zylinder hervor. Der Kleine hat ein rundes Gesicht, das linke Auge ist zugekniffen und der linke Mundwinkel in die Höhe gezogen, er macht ein Gesicht, als wollte er sagen: „Sehe ich nicht eigentlich furchtbar komisch aus?“ Er ist nämlich der Komiker. Mit sicherem Schritte steuert er

geradeswegs auf einen der Stammtische los. Er hat schon öfter in dem Städtchen „gemimt“ und weiß, daß er auch hier wie überall, mit wenig Witz und viel Behagen, unterstützt durch ein stehendes Repertoir von Kalauern und Mikoschanekdoten, allabendlich Gönner findet, die seine Zeche bezahlen und sich sogar geschmeichelt fühlen, wenn er sich auf ihre Rechnung einen kleinen „Orangutang“ kauft, denn er ist „ein ganz verfluchter Kerl“.

Noch allerhand mehr oder minder auffallende Erscheinungen ziehen vorüber vor den sie musternden, zischelnden und tuschelnden Neustädtern. Trotz der bereits vorgeschrittenen Jahreszeit sind alle ziemlich leicht bekleidet, sogar zwei Strohhüte sind auf der Bildfläche erschienen, nur der Herr Direktor trägt bereits mit Stolz einen Pelz zur Schau, der freilich schon bedenklich Haare lassen mußte und, wo solche noch vorhanden, Neigung zu einer fettigen Schuppenbildung aufweist.

Den Omnibus des „Roten Löwen“ besteigt nur der Mann mit dem vertrauenerweckenden Pelz und seine Gemahlin, eine behäbige Dame mit energischem Ausdruck, der man es wohl ansieht, daß sie „das Kassenwesen versieht“; die anderen stapfen rasch und kühn über die aufgeweichte Landstraße dem Orte zu und sind bald dem Blicke entschwunden.

Nur ein schlanker, oder sagen wir lieber magerer, junger Mann, mit hellblondem Haar und dunkelbraunen, fast schwarzen Augen, bleibt auf dem Bahnsteig zurück und schaut etwas verlegen umher.

Mit diesem jungen Manne möchte ich mir erlauben, den geehrten Leser etwas näher bekannt zu machen, — denn ich bin es selber, vielmehr ich war es vor ....hmzig Jahren, denn ich gehöre zu den wenigen Mimen der jetzigen Generation (oder gehöre ich schon einer vergangenen Epoche unserer schnellebigen Zeit an?), welche noch eine echte rechte „Schmierenzeit“ mitgemacht haben.

Warum ich auf dem einsamer werdenden Bahnhof zurückblieb?

Weil mir einer meiner neuen Kollegen, mit denen ich unterwegs Bekanntschaft gemacht hatte, denn ich war auf einem Kreuzungspunkte der Bahn mit der Truppe zusammengestoßen, bei der ich die ersten Bühnengehversuche machen wollte — weil mir ein Kollege auf meine Frage, wie es wohl mit den Privatwohnungen in Neustadt stehen möge, den guten Rat gegeben hatte, einige Zeit auf dem Bahnhofe zu verweilen, Neustadt sei ein sehr theaterfreundlicher Ort und ein oder der andere Kunstfreund würde schon an mich herantreten und mir eine Wohnung anbieten.

Der Empfang, den unser Komiker gefunden hatte, schien zu bestätigen, was mir an und für sich gar nicht unglaublich schien, ich hätte ja auch mit Freuden jedem Künstler eine Heimstätte unter meinem Dache angeboten, wenn ich eins gehabt hätte.

Freilich waren mir schon auf der kurzen Fahrt allerhand Gedanken über diese Kunstgenossen aufgestiegen, aber meine Kunstbegeisterung hatte sie rasch besiegt, es waren eben ungewöhnliche Menschen, und konnten sie nicht trotz mancher merkwürdigen Äußerlichkeiten talentvoll und brav sein?

Erst später kam ich dahinter, daß der brave Kollege mich „geleimt“ hatte. Sein Judasrat hatte nur bezweckt, der übrigen Gesellschaft einen gefährlichen Konkurrenten bei der „Wohnungssuche“ eine Zeitlang fern zu halten.

O diese „Wohnungssuche“! Wie vieles ich auch in jenen Wandertagen mit dem fröhlichen Mute der Jugend leicht ertragen, oft wohl auch in seiner Niedrigkeit und Unwürdigkeit gar nicht bemerkt oder verstanden habe, an dieses in jedem neuen Orte unvermeidliche Übel denke ich noch mit einem gewissen Unbehagen zurück. Ein in geordneten Verhältnissen lebender Kulturmensch kann sich gar nicht vorstellen, was es heißt, in einem kleinen schmutzigen Orte von Tür zu Tür zu wandern: „Verzeihen Sie, ich habe gehört, Sie hätten vielleicht auf vier Wochen

ein Zimmer abzugeben!“ Und ehe man noch ausgesprochen hat, heißt es schon: „Ach nein — bei uns doch nicht!“ Das uns ist so ganz eigentümlich lang gedehnt, als wollte es sagen: Wie kommst du dazu, uns ein solches Ansinnen zu stellen? Und der Ton hat hundert Variationen, vom gutmütigsten Mitleid mit den fahrenden Leuten bis zur versteckten Entrüstung, bis zur offenbaren Verachtung.

Immer und immer wieder trifft man auf dem Leidenswege Kollegen und Kolleginnen, welche sich gegenseitig Mühe geben, einander zu täuschen. Jeder sucht den andern in die Gassen zu schicken, die er selber bereits vergebens abgefragt hat, damit dieser nicht in das noch abzusuchende Terrain gerate und die Aussichten noch verschlechtere.

In Neustadt ging es mir besonders übel, da ich ja viel zu spät auf dem Jagdgebiet eintraf. Mit vieler Mühe fand ich endlich ein Unterkommen bei einem kleinen Beamten, wo Schmalhans Küchenmeister war und der kleine Nebenerwerb gern mitgenommen wurde.

Das Zimmer war ganz kahl, untapeziert, lang wie ein Darm, aber die Decke war gewölbt — es war ein sehr altes Gebäude — was mir sehr poetisch vorkam; auch war die Ärmlichkeit des Gemaches durch einen freundlichen Ausblick gemildert. An Mobiliar hatte ich freilich nur ein Bett aus Fichtenholz, das beängstigend schmal aussah, sich dafür aber nachher als viel zu kurz auswies, einen kleinen wackligen Tisch und drei Stühle, deren einer zum Waschtisch erhoben wurde.

Über diesen Mangel an stilvoller Ausstattung — welche übrigens damals noch nicht Mode war — tröstete ich mich rasch, da der freundliche kleine Hausherr mir vollkommenste Freiheit zusicherte, zu studieren, so laut ich wollte, und Stimmübungen anzustellen, soviel es mir beliebte.

Ein flüchtiger Versuch ergab, daß es in dem langen, hohen und leeren Raume gar herrlich schallte. Nun trieb es mich

natürlich, das Theater zu besichtigen, dann beim Direktor vorzusprechen und anzufragen, ob nicht schon eine schöne dicke Rolle für mich in Sicht wäre.

Also hinaus und den Weg nach der Stätte meiner demnächstigen Triumphe erkundet!

Da geschah mir etwas Unerwartetes.

Auf jede Frage erhielt ich nämlich die Antwort: „Nee, ä Theater — das hamm mer hier gar nich!" und wenn ich dann in berechtigtem Künstlerstolze erwiderte, daß ich das besser wissen müsse, da ich ja an diesem Theater selber engagiert sei, so sahen mich die Leute seltsam an, antworteten nichts, und es wollte mir scheinen, als entfernten sie sich rascher von mir, als gerade nötig war.

Nachdem ich wie Bürgers Leonore verzweifelt den Weg „wohl auf und ab" gefragt hatte — ich hätte mir wahrscheinlich auch mein Rabenhaar gerauft, wenn ich nicht blond gewesen wäre, wie ich es noch bin — wurde mir endlich von einem barhäuptigen und barfüßigen jugendlichen Bewohner der Stadt der erlösende Bescheid: „Nu ja — unten im Schützenhaus sind die Spielers."

Das Schützenhaus lag etwa zehn Minuten von der Stadt entfernt auf einem großen Wiesenplan. War ich gleich durch die Nachricht, daß ich auf gar keinem richtigen, sondern auf einem Saaltheater auftreten sollte, etwas niedergedrückt, so hob sich meine Stimmung doch wieder, als ich sah, daß es ein großes Gebäude war, freilich ohne jeden architektonischen Schmuck, aber mit fünf riesengroßen Fenstern, welche einen großen Saal ankündigten, in dem es gewiß herrlich klingen mußte, wenn man einmal sein ganzes Organ „loslassen" durfte.

Klangwirkungen erscheinen dem Anfänger meist die Hauptsache bei der dramatischen Kunst.

Vor lauter Freude und ganz in den Anblick des mir immer schöner erscheinenden Hauses versunken, stolperte ich über ein

Brett, welches den Übergang über eine sumpfige Stelle des Wiesenweges erleichtern sollte, wollte mich recht geschickt auf das Brett hinaufbalancieren, verlor aber das Gleichgewicht und setzte mich heftig, aber glücklicherweise weich, in die schlammige Pfütze.

Das war also sozusagen meine Kunsttaufe.

Ich suchte meinen rückwärtigen Menschen ein wenig zu säubern, zumal ich zwei Damen auf mich zukommen sah.

Bei näherer Betrachtung erwiesen sie sich als zwei Dienstmädchen, welche Bier aus dem Schützenhaus geholt hatten. Mein Anblick schien sie äußerst fröhlich zu stimmen, und die eine rief mir wohlmeinend zu: „Lassen Sie nur, junger Herr, es wird nur immer schlimmer; Straßenkot" — sie gebrauchte ein etwas kräftigeres Wort unserer schönen Muttersprache — „muß man trocknen lassen!"

Edle Magd! Wie oft hab' ich in meinem späteren Theaterleben an dieses weise Wort denken müssen! Ich ließ demnach den Urbrei sitzen, worauf er saß, und worauf ich und andere Sterbliche auch zu sitzen pflegen, und schritt weiter.

Im Theatersaal traf ich meinen Direktor, der aber weniger imponierend ausschaute als bei unserer Ankunft. In Hemdsärmeln von einem zartbräunlichen Tone, war er beschäftigt, die Bühne „einzurichten". Ein Herr in gleichem Kostüme, nur trug er statt des Leinen- ein Wollenhemd, half die gröbere Arbeit machen, ich erkannte in ihm den hakennasigen augenbrauenlosen Charakterkollegen, der außer seinen künstlerischen Obliegenheiten auch noch die eines Theater- und Maschinenmeisters versah, wofern von Maschinen hier die Rede sein konnte, denn was die beiden hier zusammenbauten, war mehr als einfach und erinnerte an die schönen Zeiten der Shakespearebühne. „Na, da sind Sie ja, junger Mann," redete mich mein Chef herablassend, aber doch mit einiger Zurückhaltung an, „gehen Sie nur in den ‚Löwen' zu meiner Frau und lassen Sie sich die Rollen für morgen geben!"

„Mehrere Rollen?“ fragte ich halb erstaunt, halb hocherfreut. „Und in welchen Stücken?“

„Sagt Ihnen alles meine Frau,“ tönte eine Stimme von oben, denn mein Brotherr war inzwischen mit dem Oberleib in den Soffitten verschwunden.

Ich machte dem, was von ihm noch sichtbar war, mein Kompliment und eilte hoffnungsfroh und rollengierig zum „Roten Löwen“.

Die Frau Direktorin war gleichfalls sehr beschäftigt. Aus einem Wall von Büchern, Rollen und Garderobenstücken heraus teilte sie mir mit, daß als Eröffnungsvorstellung „Die Schule des Lebens“ von Raupach gegeben werden solle, und nach längerem Herumsuchen händigte sie mir die Rolle eines Hauptmanns im zweiten und eines Bürgers im vierten Akt ein. Da ich das Stück gar nicht kannte, bat ich es mir zum Lesen aus, was mir aber rund abgeschlagen wurde. Soufflierbücher gäbe man nicht weg und namentlich nicht wegen so kleiner Rollen.

„Kleine Rollen“ — das gab mir einen Dolchstich, war ich doch zur Schmiere gegangen, um große Rollen zu spielen und dadurch das Lampenfieber zu kurieren, das meine ersten Versuche auf einer großen Bühne vereitelt hatte. Ich war indessen vernünftig genug, einzusehen, daß man mich erst prüfen müsse, und dann waren es ja auch zwei Rollen, ich konnte mich in zwei, wenn auch unbedeutenden, doch verschiedenen Charakteren zeigen, mich zweimal umkleiden und zweimal schminken. Das war doch immerhin etwas.

Dankend wollte ich mich entfernen, als mir die Frau Direktorin noch nachrief: „Warten Sie nur — Sie müssen auch noch den ‚Hampelmann‘ spielen!“

Einen Hampelmann?! Darauf war ich nicht gefaßt.

Zu meiner Beruhigung erfuhr ich jedoch, daß dieser Hampelmann nicht an der Strippe tanzen müsse. Der Kerkermeister im Stück wird mit den Worten angeredet: „So nahst du mit

der Ampel, Mann", woraus eine schlecht lernende Dame, den Souffleur nicht verstehend, gemacht hatte: „So nahst Du, Hampelmann", welcher Name der Rolle für alle Zeiten in Schmierenkreisen — in anderen wird das rührsame Stück nicht mehr gegeben — verblieben war.

Beglückt zog ich mit meinen Schätzen ab. Das Stück zu lesen, war in der Tat unnötig, jede Rolle bestand nur aus einigen Sätzen. Erst hatte ich als Hauptmann eine Prinzessin zu verhaften, dann als Kerkermeister die bewußte Ampel, sowie Wasser und Brot zu bringen und nachher noch im Volk einige Heilrufe auszustoßen. „Bombensicher" trat ich am nächsten Morgen zur Probe an.

Diese verlief etwas anders, als ich es mir vorgestellt hatte. In meiner Hoffnung, das Stück kennen zu lernen, wurde ich gründlich getäuscht, denn alle Mitspieler murmelten, ohne sich mit Spielen anzustrengen, ihre Rollen sehr rasch und unverständlich herunter. Laut sprach nur einer und das war der Souffleur. Meine kleinen Szenchen gingen rasch vorüber, und in einer guten Stunde waren die fünf Akte heruntergehaspelt.

Auch am Abend ging die Sache ganz glatt, bis auf einen kleinen Zwischenfall.

Der Souffleur, der sich wohl auf der Probe zu sehr angestrengt hatte, war gewiß von der löblichen Absicht beseelt gewesen, seine Kehle wieder felddienstüchtig zu machen, und hatte nur leider das hierfür nötige Spirituosenquantum ein wenig überschätzt. Im ersten Akte zwar waltete er noch seines Amtes, jedoch nur ruckweise wie eine alte Spieluhr mit schadhafter Walze; im zweiten Akt zog er es vor, sich nur als Zuschauer zu verhalten, und zwar als wohlwollender. Unsere „Prinzessin" entlockte ihm Töne des Beifalls. Damen lernen gewöhnlich nicht schlecht, auch ohne Hilfe des „Kastengeistes" brachte sie ihren langen Monolog im Kerker so ziemlich zuwege. Wenn aber einmal eine Pause eintrat, so wurde dieselbe durch den Souffleur

ausgefüllt, der recht vernehmlich heraufrief: „Das Luderchen kann's, sie kann's wahrhaftig!" Nun brachte ich die schon mehrfach erwähnte Ampel, sprach und verschwand wieder. Hinter mir her tönte es anerkennend: „Der Neie kann's ooch!"

Aber die Situation sollte noch kritischer werden.

Unser Komiker, den ich schon die Ehre hatte vorzustellen, war in dem ehrwürdigen Ritterstück gleichfalls mit zwei Aufgaben betraut, die natürlich, wie es einem routinierten Künstler zukam, viel wichtiger waren als die meinigen. Er hatte den „Grafen" und den Hofnarren des Königs, Pedrillo, zu „machen".

Der Graf in dem besagten Stück ist ein sehr edler Mann. Er tritt in den Kerker der Prinzessin, erklärt ihr in längerer Rede, er wolle sie befreien, läßt es aber bei bloßen Worten nicht bewenden, sondern überreicht ihr zu nachdrücklicher Bekräftigung eine goldgefüllte Börse.

Diese tugendsame Szene ging nun nicht ohne Schwankungen vorüber, Schwankungen im eigentlichsten Sinne des Wortes. Wie es schien, hatte der gestrige Willkommstrunk auf dem Bahnhof noch manche Wiederholungen erlebt. Mit einem Schritte und einer Haltung, die charakteristischer für einen Matrosen während einer steifen Nordnordostbrise als für einen spanischen Granden erschien, lavierte der Graf zunächst eine Zeitlang an der Mitteltür, kreuzte dann über die Bühne, um sich endlich vor dem Souffleurkasten vor Anker zu legen.

Aber wie er auch die Netze seiner Ohren auswarf — meine seemännischen Vergleiche sind zu schön, um sie nicht ins Poetisch-hyperbolische fortzuspinnen — keine Rettungsboje wurde ihm zugeworfen, nur unheimlich klang es im Ton tiefster innerster Überzeugung herauf: „Der kann's nich!"

Hierauf ward längere Zeit von keinem der Beteiligten ein Wort gesprochen.

Endlich schien es unserm Künstler doch aufzugehen, daß er irgendwie in den Gang der Ereignisse einzugreifen habe, die

Börse, die er krampfhaft in der Rechten hielt, gab ihm eine dämmrige Vorstellung seiner Aufgabe, und mit staunenswertem Lakonismus faßte er den ganzen Inhalt der Szene in ein einziges Wort zusammen, er hielt der Prinzessin das Geld hin und lallte: „Da!“

Die edle Dame war jedoch nicht gesonnen, die schönsten Stellen ihrer Rolle so ohne weiteres preiszugeben; sie fuhr — denn sie war ja in der angenehmen Lage, es zu können — unentwegt in ihrer Rolle fort und deklamierte mit erschütterndem Pathos ihre nächste große Rede. Auf den Grafen machte dies aber wenig Eindruck, mit noch kräftigerem „Da!“ fuhr er dazwischen, und als er damit die wie ein Uhrwerk weiter schnarrende Prinzessin nicht zum Schweigen bringen konnte, donnerte er ihr ein drittes „Da!“ entgegen und versuchte kurzerhand sein bislang verschmähtes Gold in die Halsöffnung des Kleides der Prinzessin zu stecken, so daß diese, um namenloses Unglück zu verhüten, gezwungen war, den Beutel rasch zu nehmen, entgegen dem Hauptgrundsatz römischen Rechtes: Beneficia non obtruduntur, Wohltaten können nicht aufgezwungen werden.

Dann wankte der Graf scheinbar tieferschüttert von dannen, die Beschenkte besah sich in sprachloser Verlegenheit die ihr zu früh zuteil gewordenen rettenden Schätze, bis der Vorhang sich endlich über dieser Szene des Edelmuts gerührt niedersenkte.

Der Graf sank in der Garderobe auf einen Stuhl, faßte sein Haupt in beide Hände und legte es auf den Schminktisch, es schien, als schluchzte er leise in tiefer Zerknirschung über seine Versündigung an Raupachs Dichtergenius. Als wir uns aber näherten, bemerkten wir, daß er sanft und selig eingeschlummert war. Keine Bitten der Mitspieler, kein Machtwort des Direktors waren imstande, ihn zu neuem Bühnenleben zu erwecken, — er schnarchte bereits.

Was war zu tun?

Die wichtige Rolle des Pedrillo, die er noch in den nächsten

Akten zu „performieren" hatte, konnte unmöglich ganz gestrichen werden.

Da zeigte sich das Feldherrngenie unseres Thespiskarrenlenkers in hellstem Lichte. Er überließ die Bierleiche ihrem Schicksal und hielt Umschau unter seinen noch kampffähigen Truppen.

Hierbei stellte sich heraus, daß der Darsteller des „Blas" die Rolle des „Pedrillo" vor längerer Zeit einmal gespielt hatte. Sofort avancierte der Bauernbursche Blas zum Hofnarren des Königs, und ich wurde sozusagen auf dem Schlachtfelde zum „Blas" befördert.

Mir schwindelte.

In einem Stücke, von dem ich gar keine Ahnung hatte, sollte ich während des Zwischenaktes eine verhältnismäßig nicht unbedeutende Episode „übernehmen".

Aber es wurde mir keine Zeit zum Besinnen gelassen. Die Kutte, in der ich meinen Hampelmann gegeben hatte, wurde mir vom Leibe gerissen, eine Bauernjacke angezogen, eine blonde Dümmlingsperücke aufgestülpt, und während dieser Metamorphose las mir der Herr Direktor höchstselbst die Szene des Blas vor.

Halbbetäubt entnahm ich aus dieser Vorlesung, daß Blas ein tölpischer Bauernjunge war, welcher der befreiten, nun als Bauernmädchen verkleideten Prinzessin einen Kuß raubte und für diese Majestätsbeleidigung von ihr mit einem Backenstreich bestraft wurde.

Was dann noch vor sich gehen sollte, klang meinem Ohre nur noch wie das Brausen des Wassers dem Ertrinkenden, denn ehe ich noch zur Besinnung kam, fühlte ich mich nicht eben sanft auf die Szene hinausgestoßen, und nun hieß es: Friß, Vogel, oder stirb!

Die ersten zwei, drei Reden waren meinem, ich darf wohl sagen, glücklichen Gedächtnisse so einigermaßen haften geblieben, und ich konnte sie wenigstens dem Sinne nach herstammeln.

Dann wurde es dunkel um mich her.

Ich hatte nur, ganz wie der „Graf“, eine Empfindung: es mußte irgend etwas geschehen!

Was? — Es mußte geküßt werden!

Kurz entschlossen schritt ich also von Worten zu Tätlichkeiten. Meine geschminkte Partnerin erschien mir im Lampenlichte und im Geiste der Rolle küssenswert genug — ich vollführte es und nahm die vorgeschriebene Quittung in Empfang, was bei dem anspruchslosen Publikum lebhafte Fröhlichkeit erregte.

Das gab mir Mut, und da ich beim besten Willen nicht wußte, was ich weiter hätte sagen oder tun sollen, ließ ich beherzt dem ersten Kusse einen zweiten folgen.

Die arme Prinzessin, der heute so viele Überraschungen zugedacht waren, wußte nicht recht, ob sie nochmals schlagfertig antworten sollte, ich ließ sie aber gar nicht dazu kommen, diese Gewissensfrage zu entscheiden, sondern förmlich berauscht von der immer mehr anwachsenden Heiterkeit der Zuschauer, versetzte ich der armen Dulderin eine ganze Serie von schallenden Küssen.

Schallender Jubel war mein Lohn, und da ich instinktiv fühlte, daß ich den Höhepunkt meiner Leistung erreicht hatte, drückte ich die verblüffte Dame nochmals herzhaft an mich, reichte ihren Lippen noch eine letzte und eine allerletzte Erquickung und verschwand dann „lang gebeint mit raschen Sätzen“ in der nächsten Kulisse.

Hinter mir her aber erscholl tosender Beifall — die Szene hatte ganz ungeheuer gefallen.

Es war mein erster großer Erfolg!

* * *

Ich schämte mich ehrlich noch acht Tage hinterher.

Der Direktor nannte mich aber von Stund' an nicht mehr

„junger Mann", sondern händigte mir noch am selben Abend eine Rolle von sechs Bogen ein, die ich noch in derselben Nacht lernte und am folgenden Abend zur vollkommensten Zufriedenheit eines hochgeehrten Publikums „verzapfte".

So geht's in Wirklichkeit bei einer „Wandertruppe" zu!

Requisiten

Der Kampf mit dem Bühnenobjekt

Wer kennt nicht F. Th. Vischers herrliches Buch: „Auch Einer", und wer hat nicht mit dem Helden gelitten und gelächelt, wenn er den fürchterlichen „Kampf mit dem Objekt" kämpfen muß, der auch jeden von uns schon so oft geärgert hat?

Wie gut hat es aber Vischer doch mit seinem Albert Einhart gemeint, daß er ihn nicht zum Schauspieler machte! Da sind noch ganz andere und schlimmere „Kämpfe mit dem Objekt" zu bestehen, das sich hier noch viel heimtückischer zeigt als im gewöhnlichen Leben, und das auf der Bühne den Namen „Requisit" führt.

Ein „Objekt" im Privatleben kann sehr bösartig sein, aber man braucht ja nicht stets einen Vernichtungskrieg dagegen zu führen, wie Albert Einhart, wenn er z. B. über seine widerspenstige Taschenuhr das „Todesurteil" verhängt und sie kurzerhand zum Fenster hinauswirft. Schließlich ließ sich die Uhr doch noch reparieren, für das fehlende Hemdknöpfchen, das ja arge Verlegenheit bereiten kann, läßt sich im Laden an der nächsten Ecke ein Ersatz einhandeln, der Schauspieler kann aber nicht immer einfach von der Bühne abtreten, wenn ein notwendiges Requisit fehlt. In noch schlimmere Lagen gerät er, wenn ein falsches in seine Hand kommt, oder das richtige so frech ist, die Dienste, zu denen es kontraktlich verpflichtet ist, zu versagen.

Zu solchen bösartigen Requisiten gehört vor allem der Brief, und es ist eine wahre Herzenserleichterung für den Darsteller, daß die Briefbeförderung in der neueren Dramatik wesentlich eingeschränkt worden ist.

Mir ist es einmal begegnet, daß ich, so unglaublich es klingen mag, als Franz Moor vergessen hatte, den Brief einzustecken, der meinen Bruder ins Unglück stürzen sollte. Und das geschah bei meinem ersten Auftreten am Dresdener Hoftheater, ich kann mein unbegreifliches Versehen nur mit meiner begreiflichen Aufregung vor einem so bedeutungsvollen Debut nicht entschuldigen, aber erklären.

Es blieb mir in meiner Verzweiflung gar nichts übrig, als bei den Worten: „Laßt mich vorerst auf die Seite gehen und eine Träne des Mitleids vergießen für meinen unglücklichen Bruder" mich an eine durch einen Gobelin halbverschlossene Türöffnung heranzuspielen und verzweifelt, aber so leise als möglich: „Brief! Brief!" in die Kulisse zu rufen. Darauf folgte ein kleiner Auflauf der in den Kulissen Stehenden, die aber zunächst meine Todesnot gar nicht begriffen. Endlich drückte mir ein intelligenter Theaterarbeiter eines der kleinen Oktavhefte, in die die Kulissenschieber ihre Notizen über die Dekorationsstücke einzutragen pflegen, in die ausgespreizte Rechte, ich versuchte durch heftiges Schlenkern des Büchleins mit einer Hand — meine linke befand sich ja auf der Szene — ein Blatt loszulösen, es gelang mir jedoch nur einen etwa handgroßen Fetzen abzureißen.

Von diesem kleinen Wisch mußte ich nun das lange Schreiben ablesen, das also offenbar in Perlschrift niedergelegt sein mußte. Als ich mich, nachdem der Vorhang gefallen war, von meinem Schrecken erholen wollte, glaubte ich erst recht in die Erde sinken zu müssen. Hinter mir stand in dem von der Regie sehr hübsch ausgestatteten Gemach ein großer Schreibtisch, ich hätte nur hinzugehen brauchen, um mir einen der vielen dort liegenden Papierbogen zu nehmen, und ich wäre aus aller Not gewesen, aber in

solchen Schreckensaugenblicken vergeht einem auf der Bühne alles Sehen und Hören.

Von da ab hab' ich's gehalten wie alle erfahrenen alten Mimen, die in jeder Tasche der Bühnengarderobe Papiere stecken haben, die im Notfalle als Briefe gelten können.

Übel ist's auch, wenn ausgeschriebene Briefe verwechselt werden, oder statt eines solchen gar ein leeres Blatt in die Hände des Darstellers gelangt.

Eine alte Erfahrungsregel besagt zwar, daß man mit der Rolle auch etwaige zu ihr gehörende Briefe auswendig lernen sollte, aber: „Wer hat wohl je gehört, daß man sich Erfahrungen großer Männer, die Lehren der Vorzeit zunutze machte?" sagt der literarisch totgesagte, in Wirklichkeit noch immer lebensfähige Narziß Brachvogels.

Eine ganz lustige Geschichte fällt mir da ein, die ich einmal in Paris von einem seinerzeit berühmten Napoleonspieler hörte. Einer seiner Getreuen hatte ihm in irgendeinem verschollenen Napoleonstücke einen langen, für den Verlauf der Handlung entscheidenden Brief zu überbringen. Dieser Getreue war es aber so wenig, daß er, um seinen geliebten Kaiser ein wenig in Verlegenheit zu setzen, ihm ein unbeschriebenes Blatt reichte. Der Napoleon der Szene hatte aber keine geringere Geistesgegenwart als sein Original, er empfing den Brief, öffnete ihn, überzeugte sich von dem — fehlenden Inhalt und gab ihn dem Überbringer mit den imperatorischen Worten zurück: „Lesen Sie, General!"

Verlegenheiten durch Briefe kommen neuerdings selten vor, denn dies bequeme Aushilfsmittel älterer Dramatiker ist, wie bereits bemerkt, in jüngster Zeit mit Recht als „vieux jeu" verpönt.

Nur das alte gute Billetdoux hat auf der Bühne wie im Leben seine Rolle noch nicht ausgespielt. Sein geheimster Aufbewahrungsort ist noch heut wie in guten alten Zeiten, oft der

Halsausschnitt eines Damenkleides. Da kommt denn noch heute manchmal der fürchterliche Fall vor, daß das kleine rosafarbene Blatt sich in noch geheimnisvollere Räume der Toilette versenkt, und daß die Darstellerin in die entsetzliche Lage versetzt wird, den Flüchtling aus der Tiefe wieder in eine erlangbare Gegend hinaufzubefördern, was nur gelingen kann, indem sie dem Publikum den Rücken wendet. Oft kann das Manöver nur dadurch ermöglicht werden, daß diskrete Kollegen sich möglichst dicht um die Unglückliche stellen und die kompromittierende Jagd nach dem indiskreten Blatte zu „decken" suchen. Kann in solchem Falle die Kleinheit des „Objekts" verderbliche Wirkungen haben, so kann's auch umgekehrterweise schlimm gehen. Ich erinnere mich z. B. eines Sturmes von Heiterkeit, der einmal in einer Vorstellung des „Graf Waldemar" von Gustav Freytag entfesselt wurde. In einer äußerst delikaten Szene hat hier die Gräfin Udaschkin dem Titelhelden den Schlüssel zu einer geheimen Tür und zu verbotenen Freuden zu überreichen. Das muß natürlich, um die ohnehin heikle Szene nicht zu gefährden, ein kleiner, sehr zierlicher Schlüssel sein. Unserer Heldin jedoch hatte der Requisiteur kurz vor dem Auftreten einen ungeheueren — Hausschlüssel in die Hand gedrückt, und es blieb ihr nichts übrig, als dieses gewichtige Instrument ihrem Verehrer zu überreichen, wobei denn der obgemeldete fröhliche Erfolg natürlich nicht ausbleiben konnte.

Hierbei muß auch die Gewissenhaftigkeit einer denkenden Gräfin Terzky nicht unerwähnt bleiben, die bei den ihren Tod verkündenden Worten:

> „Ich war die letzte drin, ich schloß es ab
> Und liefre hier die Schlüssel aus!"

nicht verfehlte, dem erstaunten Oktavio einen großen Schlüsselbund zu überreichen.

Diese wahrhaftige Geschichte des tückischen Requisits kann auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen. Jeder Bühnenabend

pflegt einen größeren oder kleineren Beitrag zu diesem Kapitel der Theatergeschichte zu liefern.

Da ich gerade vorhin „Narziß" zitiert habe, so will ich nur noch eine kleine Episode zum besten geben, deren bedauernswerter Held ich war, zur Zeit, als ich begeisterungsfroh die Dörfer des sächsischen Erzgebirges mit meiner im Embryonenzustand befindlichen Kunst beglückte.

Im „Narziß" ist das Hauptrequisit der Pagode. Man kann die Pagodenszene spielen „wie ein junger Gott", wenn der wackere stumme Mitspieler auf die weltbewegenden Fragen, die ihm vorgelegt werden, nicht sein kopfnickendes „Ja" bringt, ist der Liebe Müh' umsonst gewesen. Kein Wunder also, daß jeder Narziß sich sorglich um seinen chinesischen Gegenspieler bekümmert.

Selbst die größten Hoftheater können sich nicht den Luxus gönnen, einen Pagoden aus echtem chinesischen Porzellan auf den Kamin von Doris Quinault zu setzen, denn er wird ja am Schluß der Szene in Scherben geschlagen. Der dickbäuchige Mandarin wird daher aus Ton geformt und bunt angemalt. Auch dies ist jedoch für kleinere Bühnen zu kostspielig. An solchen Kunstinstituten hilft man sich dann auf folgende Art:

Rp.: Nimm einen Blumentopf, stülpe ihn mit der Öffnung auf den Tisch! Nimm zwei Kartoffeln — ich bitte nicht zu lächeln oder gar zu lachen, es wird wirklich so gemacht — nimm also zwei Kartoffeln! Nimm dann ein entsprechend langes Hölzchen und spieße die eine Kartoffel darauf. Bringe dann mit Draht oder Siegellack — letzteres ist etwas leichtsinnig und nicht zu empfehlen — ein Querholz an. Diese Kunstfigur stecke in das kleine Loch an dem nun oben stehenden Boden des Topfes und spieße dann an das untere Ende die andere Kartoffel an.

Das ist vollkommen das Prinzip, nach dem ein wirklicher Pagode hergestellt ist. Die obere Kartoffel stellt den Kopf dar, sie ist geschält und wird nun mit größerer oder geringer Kunstfertigkeit zum Chinesenkopf gestaltet. Will man es ganz besonders

schön machen, so steckt man oben noch einige kleine Federn hinein, beklebt den Blumentopf mit buntem Papier und Rauschgold, und der echt chinesische Pagode der Schmiere ist fertig.

Wie ein Pagode sieht das Ding eigentlich nicht aus, aber der Kopf wackelt, und das ist und bleibt doch der eigentliche Zweck der Übung.

Wie eine chinesische Porzellanfigur sieht's freilich nicht aus! Das empfand ich deutlich, als mir, ich glaube es war in Hohenstein bei Chemnitz, zum erstenmal das Glück beschieden war, den Narziß spielen zu dürfen, und mir auf der Probe das oben beschriebene primitive Kunsterzeugnis auf den Tisch gesetzt wurde. Das desillusionierte mich denn doch gar zu sehr, und ich beschloß, mit dem Aufgebot aller mir zur Verfügung stehenden bildnerischen Begabung mir einen Pagoden selbst zu formen, der durch seine Naturechtheit allein schon meinen Erfolg garantieren sollte.

Töpferton war ja leicht zu beschaffen. Aus ihm formte ich mir auf einem Schachteldeckel als Basis einen dickbäuchigen Chinesen, der sich, ich kann es ohne Überhebung sagen, sehen lassen konnte. Hätte ich nun das Erzeugnis meiner Kunst bei einem Töpfer brennen lassen, so wäre die Sache ganz fein gewesen. Das versäumte ich leider, in der törichten Annahme, daß der Ton in einem Tage von selber trocknen werde, was nun ganz und gar nicht der Fall war. Daher kam es denn abends, daß mein ganz richtig angebrachter Nick-Mechanismus durchaus nicht funktionieren wollte, weil das Querholz an der noch immer feuchten Masse festklebte. Die Szene verpuffte also ganz wirkungslos. Das war aber noch nicht das Ärgste.

Das ereignete sich erst, als ich mit den ergrimmten Worten: „Das dein Wissen, das dein Charakter! Verfluchtes Geschlecht, geh in Scherben!" mein Kunstwerk auf den Boden schleuderte. Da ging es keineswegs in Scherben, sondern die breiige Masse, die sich durch den Fall gestaltete, hatte eine verzweifelte Ähnlichkeit mit den Naturprodukten, die man auf Wiesen finden kann,

auf denen das nützliche Rindvieh weidet. Nur in der Farbe war ein Unterschied, denn jene Naturerzeugnisse sind grün, mein Kunstprodukt war ein bräunlicher Fladen, aus dem der wohlerhaltene Kopf teuflisch zu mir emporgrinste.

Als nun gar Doris Quinault hereintrat und ihrer Dienerin sagte: „Nimm die Scherben weg, Colette!“ und diese ratlos vor dem großen braunen Kuchen stand, da flutete eine Welle angenehmer Heiterkeit durch die Räume des Schützenhaussaales, in dem wir unsere Spiele abzuhalten pflegten.

Ich möchte aber diese bedeutsamen Aufzeichnungen nicht mit dieser erschütternden Begebenheit abschließen, sondern will mir lieber einen „guten Abgang“ zu sichern suchen, durch die Mitteilung einer seltenen und schönen Probe von Geistesgegenwart auf dem Theater im Kampfe mit dem widerspenstigen Objekt.

Die Verantwortung für die Geschichte muß ich freilich meinem verehrten Freunde Ernst Gettke, dem verdienstvollen und verdienstreichen Direktor des Wiener Raimundtheaters überlassen, dem ich sie verdanke.

An einer kleinen Bühne wurden — die Geschichte ist durch ihr Alter schon ehrwürdig — „Die Räuber auf Mariakulm“ gegeben. Dies schöne Ritter- und Räuberstück beginnt damit, daß ein alter Ritter sein Schachbrett, das er als leidenschaftlicher Schachspieler stets am Sattelknopfe mit sich zu führen pflegt — ein schöner sinniger und eigentümlicher Einfall des Dichters — auf einem Friedhof vergessen hat; ausgerechnet auf einem Friedhof, sagt der Berliner. Niemand wagt das Brett um Mitternacht von der schauerlichen Stätte herzuholen, bis sich endlich die mutige Tochter des wackeren Burgherrn dazu erbietet. Dies ist notabene alles, was ich von dem Inhalte dieser Dichtung kenne. Also der wackere Burgherr will sein Partiechen Schach spielen. „Wo hab' ich denn nur mein Schachbrett?“ hebt er an. „Mein Schachbrett, wo hab' ich es nur? Ich hatte es doch vorhin!“ Da der Künstler den Souffleur

nicht recht verstand, extemporierte er in allen Tonarten an diesem einen Satze weiter, und der Requisiteur, der zufällig hinter der Kulisse stand, geriet, da solche Versehen ja nicht selten sind, auf den Gedanken, das Schachbrett gehöre auf die Szene und sei in der Tat vergessen worden. Und siehe da, auf einmal schob sich aus der Kulisse auf einen nahestehenden Tisch — das so sehr und nachdrücklich vermißte Schachbrett. Da stand es groß und breit vor aller Augen, und das Stück hätte einfach nicht weiter gehen können, wenn der Mime sich nicht zu folgendem geistvollen Ex tempore aufgerafft hätte: „Ach, da steht ja ein Schachbrett!“ — Pause! — „Aber dieses meine ich ja nicht. Ich meine das g u t e. Ha, das hab' ich ja auf dem Kirchhof gelassen. Wer holt es mir von dort?“ usw.

So war dieser Schaden auf sinnreiche Art wieder ausgebessert.

Spiele nie mit Schießgewehr!

Spiele nie mit Schießgewehr! Eine Kinderregel und von so unbestreitbar großer Weisheit wie nur irgendein Gebot — das merkt erst derjenige recht, der gezwungen ist, doch mit Schießgewehr zu spielen, nämlich der arme Schauspieler, dem der Wille des Dichters so oft eine Mordwaffe in die Hand drückt.

Ob sie nun geladen oder nicht geladen ist — die Gefahr ist eine gleiche, Gefahr im heiteren, aber auch im allerernstesten Sinne. Die Fälle sind bekanntlich gar nicht so selten, in denen ganz schlimme Verletzungen durch zu stark geladene Flinten und Pistolen auf der Bühne erfolgt sind.

Die meisten Theater benutzen noch alte Vorderlader, und in der Tat hat der Knall einer Patrone in historischen Stücken etwas, wenn ich so sagen darf, „Kostümwidriges", er klingt meist zu hell und unbedeutend und versetzt uns unwillkürlich auf einen modernen Exerzier- oder Schützenplatz.

Ein Papierpfropfen auf der Pulverladung, wie sonst üblich, ist nun sehr wohl imstande, auf kurze Entfernung schlimmen Schaden anzurichten. Bei allen Bühnen bestehen daher die strengsten Vorschriften darüber, daß der Pfropfen nur aus Kälberhaaren zu machen sei — aber Vorschriften geben bekanntlich oft nur die Veranlassung zu Übertretungen.

Bei einer modernen Feuerwaffe ist hingegen die Gefahr — wie auf dem Exerzierplatze — gar nicht ausgeschlossen, daß durch irgendeinen unglücklichen Zufall eine scharfe Patrone in den Lauf gerät.

Ein solches Mißgeschick kann ich bezeugen, denn es betraf mich selbst.

Es hing nur an einem Haar, und ich hätte diese interessante, wenigstens mir sehr interessante Begebenheit nie geschrieben, sondern hätte meine Laufbahn mit einem Knalleffekt beschlossen, der selbst die Reklamedurstigsten meiner Kollegen nicht zur Nacheiferung getrieben haben dürfte.

Ich gastierte vom Dresdener Hoftheater aus in einer kleineren Provinzialstadt. Unter anderem spielte ich auch ein wirksames Volksstück, das damals über die Bretter zog: „Ein russischer Beamter". Der Held, ein durch Unterschleife reich gewordener Armeelieferant, erschießt sich im letzten Akt. Man setzt natürlich auch die blindgeladene Pistole nicht auf seine Brust, es gäbe doch sicher einen garstigen Brandfleck auf dem Rock und dem darunter befindlichen unentbehrlichen Kleidungsstück, dem bekanntlich die Haut recht nahe liegt. Man hebt den linken Arm unmerklich und schießt zwischen diesem und dem Körper durch.

Auch dies erfordert einige Geschicklichkeit, um die Kleidung nicht zu versengen. Darin war ich schon geübt, ich drückte also ab, stürzte hin und war tot und ärgerte mich nur, daß es während dieses tragischen Momentes hinter der Szene ungebührlich laut herging. Es war da ein Sprechen und ein Laufen, das ganz entschieden meiner Todesruhe nicht förderlich war. Es mußte irgend etwas passiert sein. Ich dachte, einer der Mitspieler, die nun aufzutreten hatten, hätte sich versäumt und werde gesucht, aber nein, sie erschienen alle zur richtigen Zeit, und es fiel mir nur auf, daß die kurze Szene an meiner Leiche ganz auffallend gut und natürlich gespielt wurde. Sie konnten kaum Worte finden, es war, als ob ihnen die Kehle zugepreßt wäre, ganz wie es in Wirklichkeit in solchem Falle zugegangen wäre.

Sie hatten auch tatsächlich alle Ursache, in einiger Erregung zu sein. Der Revolver auf meinem Schreibtisch war wirklich geladen gewesen.

Der Esel von einem Requisiteur hatte vergessen, die Waffe zu besorgen, und da er sich an diesem Abend schon ein Versehen hatte zuschulden kommen lassen, so war er in seiner dämlichen Angst, von dem Herrn Gast ausgescholten zu werden und am Ende kein Trinkgeld zu erhalten, in das Zimmer eines Offiziers gestürzt, der in dem Hotel wohnte, worin sich das Theaterlokal befand, und hatte dort kurzerhand einen am Bett hängenden Revolver herabgenommen.

Ob er sich gedacht hatte, daß das Ding nur zum Zierat auf dem Schreibtisch liegen sollte, ob er sich überhaupt etwas gedacht hatte, wer weiß das? Ich nehme an, daß er überhaupt nichts gedacht hat, denn ich kann auf Ehre und Gewissen versichern, daß für den Biedermann kein Grund zur Rache vorlag, ich hatte ihn nie zuvor gesehen, bin auch bekanntlich kein Held und Liebhaber, gehöre also keinem Fach an, das, wie die böse Welt behauptet, manchmal Familienglück zu trüben imstande sein soll.

Der Unglücksrequisitenmensch zitterte und bebte natürlich wie Espenlaub, und ich gab ihm schließlich mehr Trinkgeld, als er sonst wohl bekommen hätte, denn das Jammerbild erbarmte mich, und ich war doch im Grunde auch ganz vergnügt. Ich hatte ja bei der ganzen Geschichte nicht einmal den kleinsten Schreck verspürt.

Seit der Zeit wende ich aber dem „Schießwesen" bei der Regie eine ganz besondere Aufmerksamkeit zu und instruiere mich auch als Darsteller recht genau über die Ladungsverhältnisse der meinem Gebrauch anvertrauten Schußwaffen.

Daher habe ich auch nie das zweifelhafte Vergnügen gehabt, der Held eines komischen Ereignisses zu werden, wie sie das Versagen eines Schusses öfters hervorruft.

Das Publikum liebt das Schießen auf der Bühne nicht sehr. Man kann recht oft, namentlich von älteren Damen, die ängstliche Frage hören: „Wird heute abend geschossen?" Dennoch gibt es Regisseure, die keine Gelegenheit vorübergehen lassen,

auf oder hinter den Kulissen gehörig losknattern zu lassen. Manchmal geht's ja beim besten Willen nicht anders, eine Erstürmung des Thomastors im „Fiesko" kann auch ich mir ohne Schießerei nicht gut vorstellen, wenn die Sache auch nur einigermaßen glaubhaft aussehen soll. Durchaus unnötig aber erscheint es mir, in den „Räubern" nach Karl Moors zündenden Worten: „Kameraden, ich fühl' eine Armee in meiner Faust! Tod oder Freiheit! Wenigstens sollen sie keinen lebendig haben!" noch ein längeres regelrechtes Feuergefecht zu arrangieren. Und doch habe ich das an sehr großen Bühnen gesehen. Daß in der darauf folgenden Szene im Schloßgarten des Grafen Moor dicke Pulvernebel lagerten, schien nicht weiter aufzufallen. Wahrscheinlich hatte der neue regierende Herr in seiner Freude eben ein Feuerwerk abbrennen lassen.

Eine nicht geringe technische Schwierigkeit ist es, wenn nun schon einmal geschossen werden soll und muß, das richtige Maß der Ladung zu finden. Ein gewöhnlicher Schuß tönt im geschlossenen Raume meist wie ein Kanonenschlag, eine schwächere Ladung klingt aber nur wie ein Kinderspielzeug. Wie gesagt, es muß ausprobiert werden.

Die Hauptsache bleibt aber auch dann noch immer die Frage: Wird's auch losgehen?

Da man auf der Bühne, wie bereits oben bemerkt, meist mit Perkussionswaffen zu tun hat, so kann man trotz aller Sorgfalt nie mit ganz ungetrübtem Gefühl der Sicherheit losbrennen. Ins Innere eines Zündhütchens dringt eben kein erschaffener Geist.

Mein seliger Freund, der berühmte Meininger Hofschauspieler Weilenbeck, erzählte gern eine Geschichte aus dem alten Wiener Burgtheater, die wohl das Tollste ist, was in dieser Hinsicht begegnen kann.

In dem Raupachschen Stück: „Isidor und Olga" hetzt ein Leibeigner Ossip zwei Brüder so zusammen, daß sie sich schließlich im Duell gegenübertreten, dem beide zum Opfer fallen.

„Sie sind beide tot,“ ruft Ossip triumphierend über den Leichen aus, und der Vorhang senkt sich schaudernd und gefühlvoll.

Also: Die beiden Brüder, irre ich nicht, Anschütz und Löwe, standen sich gegenüber, das Kommando fiel, und beide drückten ab.

Nun aber ereignete sich folgendes: Löwes Pistole ging los, er sah das Feuer aufblitzen, hörte den Knall, nahm natürlich an, Anschütz habe auch losgeknallt, und demzufolge stürzte er mausetot zu Boden.

Auf der gegnerischen Seite ging es aber anders zu. Dort hatte die Waffe versagt. Das hatte der Schütze natürlich bemerkt, da er mehr auf seine eigne Pistole als auf die des Gegners geachtet hatte. Rasch spannt er den Hahn noch einmal, da sieht er drüben seinen Bruder schon im Blute schwimmen.

Das Publikum hatte die Situation offenbar noch nicht ganz erfaßt und verhielt sich ruhig. Der Lachstrom begann erst als der unglückliche Überlebende in großer Verwirrung, aber von dem unerschütterlichen Pflichtgefühl beseelt, daß er auch sterben müsse, wenn das Stück zu Ende gehen solle, seine Pistole — als Dolch gebrauchte und sich kurzerhand damit erstach.

Daß die Schlußworte Ossips: „Sie sind beide tot“ auch ein heiteres Echo fanden, versteht sich von selbst.

Eine andere Schießgeschichte wage ich nicht als verbürgt hinzustellen, ich setze sie aber hierher, weil ich sie, falls sie wahr wäre, für ein schönes Beispiel künstlerischer Geistesgegenwart in einem kritischen Moment halten würde.

An einer kleineren Bühne hatte der Held seinen Gegner niederzuschießen, aber „das Mordgeschoß, des rauher Schlund,“ wie Othello so schön bemerkt, „des ew'gen Jovis Donner widerhallt,“ donnerte nicht, sondern machte nur jenes diskrete „Knips“, das der herunterfedernde Hahn einem böswillig streikenden Zündhütchen beim besten Willen nur zu entlocken vermag.

Nachdem unser Held noch einigemale geknipst hatte, ohne daß der Schuß aufgeblitzt hätte, blitzte ihm eine glückliche Improvisation auf, und er donnerte seinen Gegner mit den Worten zu Boden:

„Ha! Elender! Stirb als erstes Opfer des rauch- und knallosen Pulvers!“

Blanke Waffen

Auch auf Hieb und Stich geht's auf dem Theater manchmal blutig her. Man hat dabei nicht nötig, gleich an den leidenschaftlichen Komödianten in Heines Kirchhofphantasie zu denken:

> Den Mortimer spielt' ich am besten,
> Maria war immer so schön,
> Doch trotz der natürlichsten Gesten,
> Sie wollte mich nimmer verstehn.
>
> Und als ich verzweifelnd am Ende
> „Maria, du Heilige!" rief,
> Da nahm ich den Dolch behende
> Und stach mich ein bißchen zu tief!

Nein, eine Selbstmordstatistik auf offner Bühne besitzt das deutsche Theater glücklicherweise noch nicht. Maximilian Ludwig hat sich jedoch als Cassius im „Julius Cäsar" wirklich und wahrhaftig in sein Schwert gestürzt. Eigentlich hatte er dies gar nicht nötig, denn eigentlich war er schon tot, aber als er die Waffe aus dem Busen gezogen hatte, klemmte sie sich beim Fallen so unglücklich mit der Spitze nach oben zwischen zwei Felsstücke, daß der Künstler bei der Darstellung des Todeskampfes mit voller Wucht auf die Spitze stürzte. Nur einem glücklichen Zufall ist es zu danken, daß Ludwig Cassius mit einer ehrenvollen, aber recht schmerzlichen Hautwunde davonkam, die zum Glück ohne weitere nachteilige Folgen blieb.

Einen schlimmeren, ja entsetzlichen Unfall erlebte das Königliche Schauspielhaus in Berlin vor längeren Jahren. Der unschuldige

Urheber war Berndal. Als er in der Rolle des Hagen in Hebbels „Nibelungen" den Speer, der Siegfried töten soll, in die Kulisse schleuderte, ging unbefugterweise ein Theaterarbeiter vorüber und dem Unglücklichen wurde ein Auge ausgebohrt.

Der Dolch, der bekanntlich die einzig sichere Attentatswaffe sein soll, erfreut sich zu solchen Zwecken ja auch auf der Bühne großer Beliebtheit. Einen großen Vorzug hat er — man kann ihn vergessen haben, und kein Mensch im Publikum merkt es, wenn der Schauspieler nur hell und schnell genug ist. Ein rascher Griff nach dem Gürtel oder in die Brusttasche, ein schneller Schlag mit der geballten Faust auf die Brust des Gegners, dieser stürzt zu Boden, und jeder Zuschauer glaubt an den mordenden Dolchstich.

Unbequem sind natürlich Degen, Schwert und Säbel. Erstens sind sie von Natur Tückebolde und haben eine teuflische Neigung, sich zwischen die Beine ihrer Träger zu schieben. Sie tun das mit Vorliebe, wenn eine Dame einen forschen Fähnrich oder ritterlichen Pagen zu mimen hat.

Außerdem teilen sie mit dem schon gebührend gekennzeichneten Schießgewehr die üble Eigenheit, nicht loszugehen, ich meine, daß Klinge und Scheide oft in hartnäckigster Weise einer Trennung widerstreben. Ein fürsichtiger Künstler sieht sich auch hierbei natürlich vor, aber ich habe doch einmal hierbei gesehen, wie es auch einem solchem gar übel ging. Ich gastierte in Leipzig als Lear, sah, da ich zu Anfang des fünften Aktes nicht beschäftigt war, dem Zweikampf Edgars und Edmunds zu. Letzterer interessierte mich besonders, er wurde von einem mir als Mensch und Künstler gleich schätzbaren Freunde dargestellt.

In allen Shakespeareschen Kampfszenen werfen sich bekanntlich die Kämpen nach altem Homerischen Rezept erst einige Liebenswürdigkeiten an den Kopf, die darin gipfeln, daß der eine aufgefordert wird, seine Lügen hinabzuschlingen. Das Schwert des Gegners wird ihm dann in einem glänzenden Vers zu diesem Behufe bestens zur Verfügung gestellt. Aber diesmal wurde

weder zugestoßen noch pariert, denn der Flederwisch schien in der Scheide eingerostet. Das Schwert bewies in dem Gotteskampf nichts als den hartnäckigsten Ungehorsam. Es wäre indessen auch keiner Menschenkraft gelungen, es zu ziehen, nur ein Kettensprenger hätte es vielleicht zuwege gebracht, denn die eine Stange des Kreuzgriffs hatte sich in ein Glied der Kette verfangen, an der die Waffe hing, und Edmund mußte endlich wohl oder übel einen Sarras nehmen, den ihm schließlich ein mitleidiger Chorist verständnisinnig anbot.

Nicht so liebenswürdig soll ein Statist vorzeiten sich bei einem Gastspiel einer berühmten Johanna d'Arc in Königsberg betragen haben.

Als die Künstlerin in der sogenannten Turmszene die Ketten von sich warf und nach dem Ausgang stürmte, um vorschriftsmäßig einem der dort stehenden englischen Krieger das Schwert zu entreißen, stieß sie auf ganz unerwarteten Widerstand. Dieser englische Recke war nämlich ein pflichtgetreuer preußischer Rekrut, der — man sah in jenen Tagen noch etwas weniger auf historisch treue Ausstattung — seinen königlich preußischen Kürassierpallasch in der Hand hielt. Natürlich war ihm in der ersten Instruktionsstunde eingeschärft worden, daß der Soldat seine Waffe heilig zu halten habe, und daher brach er, als die Künstlerin sich in einen aussichtslosen Ringkampf mit ihm einlassen wollte, in die klassischen Worte aus: „Nee, mienen Säwel gäb' ich nich!"

Ach, wie mancher Mime würde gern seinen „Säwel" hergeben, wenn es ans Schlagen geht!

Auch dann, wenn die Schwerter leicht in der Scheide klirren, ist's oft ein „Oellendt" um die Fechterei auf der deutschen Bühne. Ich will nicht den Florettkünsten der Engländer und Italiener das Wort reden, es ist gewiß nicht nötig, daß die Fechtszene im „Hamlet" ein Schauspiel für sich ausmacht, wie es bei Rossi und Booth der Fall war, aber so viel von der edlen Fechtkunst

— oder so viel Courage sollte doch jeder Darsteller haben, daß solche Szenen nicht, wie so oft, auf der Kippe der Lächerlichkeit stehen. Besonders die Herren Sänger leisten hierin manchmal Hervorragendes — es ist jedoch auch viel schwerer, die nötigen Gänge und Bewegungen innerhalb des engbegrenzten Rahmens der Musik auszuführen. Schlimm ist's für einen Kurzsichtigen, auf der Bühne fechten zu müssen, gibt es doch im Gegensatz zu den gekennzeichneten Mimen, die Vorsicht für das bessere Teil der Tapferkeit halten, auch wieder andere, über die eine Berserkerwut zu kommen scheint, sobald sie nur irgendeine Waffe in die Hand bekommen, und die wie blind und toll darauf losschlagen.

Mit diesen will ich indessen nicht zu strenge ins Gericht gehen. „Anklagend so, verklagt' ich ja mich selbst," sagt Richard III., auch ich habe ja einmal zu diesen Stürmern und Drängern im eigentlichen Sinne des Wortes gehört.

Richard III.! An meinen ersten, d. h. an den zum erstenmal von mir „gelieferten" Richard und — an meinen ersten Schlachtenschild werde ich auch zeitlebens denken.

Es war natürlich ein großer Tag für mich, als ich — es war in Dortmund, in einer großen Bretterbude, die ursprünglich ein Zirkus gewesen war — zum erstenmal den Richard spielen durfte. Ich feierte drei Feste zugleich: ich war Richard, hatte meinen Geburtstag und wurde an diesem Tage mündig, Grund genug, um mir eine Extrafreude zu bescheren, und diese sollte in einem herrlichen ungeheuren Schlachtenschild bestehen, den ich mir aus eignen Mitteln beschaffen wollte resp. mußte, da die Direktion ihre nuttigen Schilde für ganz ausreichend und zweckdienlich erachtete — was sie übrigens auch waren.

Aber ich mußte einen großen glänzenden Schild haben, so hatte ich's mir einmal ausgedacht. Ich erstand also einen und einen halben Meter spiegelblankes Zinkblech, das ein braver Klempner nach meinen Angaben in die richtige Form brachte.

Die Umrandung wurde, um dem Dinge besseren Halt zu geben, mit festem Eisendraht vernietet. Darauf malte ich in die Mitte höchst eigenhändig mit schwarzem Eisenlack den Eberkopf, das Wappentier der Yorks, und schwarze Nägelköpfe rings herum. Das Ungetüm sah wirklich prächtig aus, es hatte nur augenscheinlich einen Fehler, es hatte trotz des umgebenden Eisendrahtes keinen rechten Halt in sich, die große Fläche des dünnen Zinkblechs wogte ein wenig auf und nieder, und die schönen Stützstellungen, die ich einnehmen wollte, waren nicht recht damit auszuführen. Doch ging es auch ohne diese, und wuchtig genug sah das Ungeheuer aus.

Nun kam der Schlußkampf mit dem jungen Richmond, der mir den Todesstoß versetzen sollte.

Dieser junge Held war nun aber in seinem Zivilverhältnis leider gar kein solcher, sondern eher etwas ängstlicher Natur und hatte mich schon lange mit einiger Besorgnis beobachtet. — Kein Wunder! Ich trug ja den furchtbaren Schild, hatte mich überdies noch des gewaltigsten Schlachtschwerts bemächtigt, das unser Waffenschatz aufweisen konnte, und hatte mich schließlich im Verlauf der Rolle in eine so „wunderschöne Wut" hineingelebt, wie man sie nur mit 21 Jahren haben kann. Ich war also in jedem Betracht ein nicht ganz ungefährlicher Gegner, und wenn ich auch vorgeschriebenermaßen endlich unterliegen mußte, so war es doch augenscheinlich mehr als zweifelhaft, ob ich mich ohne Gegenwehr so einfach niederstechen lassen würde.

Das hatte ich auch gar nicht im Sinne, das hätte auch gar nicht im Charakter des Wüterichs mit der bärenhaften Tapferkeit gelegen. Erst sollte ein gewaltiger Anprall der beiden Kämpen, Schild an Schild erfolgen, Richmond sollte ein wenig zurücktaumeln, dann wollte ich vordringen, wäre dann, wie durch Zufall, zu Falle gekommen, und das hätte Richmond mein Leben in die Hand gegeben. Kurz, es war ein sehr schönes, langes Gefecht verabredet, leider aber doch nicht genügend probiert

worden, da mein Hauptrequisit, der schöne Schild, erst am Abend ganz fertig geworden war. Auf der Probe färbte mein Malermeisterstück, der Eberkopf, noch zu sehr ab.

Der große Moment kam. Mit voller Wucht stürzte ich auf den Gegner, die Schilde dröhnten mächtig zusammen — der unerwartete Erfolg dieses ersten Waffenganges war aber nicht die atemlose Stille eines in Furcht und Mitleid versetzten Schauspielhauses, sondern — ein entsetzliches gewaltiges Gelächter. Mein unglücklicher Feind war von meinem Ansturm in gewaltigem Bogen glatt in die Kulisse geschleudert worden — er war wie spurlos verschwunden, mein dräuender Zinkblech-Schlachtenschild aber hatte sich bei dem Zusammenstoße wie Papier um meinen linken Arm gerollt und sah aus wie eine riesige blanke Tüte.

„So stand ich, ein gemalter Wütrich, da" und mußte dem Gelächter standhalten.

Eine ganze Weile behauptete ich das Schlachtfeld und machte vergebliche Versuche, mich von dem zusammengeknutschten unglückseligen Blech zu befreien, bis endlich Held Richmond aus der Kulisse wieder auftauchte und mich mit weit ausgestrecktem Schwerte in schlechtverhehlter Angst zu Tode piekste.

So fiel König Richard in Dortmund.

Eine Räubergeschichte

Erschrecken Sie nicht, schöne Leserin, es wird keine Schauder-geschichte — höchstens in literarischer Hinsicht „schaudervoll, höchst schaudervoll" um mit Hamlet zu reden.

Es soll hier auch kein grauses Räuberabenteuer berichtet werden, dessen passiver oder gar aktiver Held ich gewesen wäre, ich will nur ein Supplement zu den ungezählten „Räuber-anekdoten" liefern, die der Bühnenschlendrian früherer Tage erzeugt hat.

Armer „alter Moor", dem schon zu seinen Lebzeiten so übel mitgespielt wurde, wie sind dir die Worte im Munde verdreht worden! Wie oft wolltest du „am Seckel deines Darges" kratzen, statt am Deckel deines Sarges, und in einen Sarg gelegt werden, „der war wohl fünf Meilen lang" oder „als alter Dichter in den Wald geführt werden" oder gar ein freies Leben voller Wonne – im Hungerturme führen? Und schließ-lich wird noch erzählt, daß du dich, ein anderer Teiresias, in eine „Mutter Moor", ja auf Ersuchen einer hochweisen Zensur in eine „Tante Moor" verwandelt hast. Nicht zu leugnen ist es ja freilich, daß du bis vor kurzem auf allen österreichischen Bühnen dein Vaterrecht auf deine ungeratenen Söhne hast auf-geben müssen und Franz zu dir sagte: Seid ihr auch wohl mein Onkel?

Wer den Schaden hat, darf für den Spott nicht sorgen, und so hat sich die scherzhafte Mythenbildung mit Vorliebe an

deine Jammergestalt geheftet, der erst die glorreiche Inszenierungskunst der Meininger zu ihrer ursprünglichen Tragik wieder verholfen hat.

Aber auch die andern sollen nicht vergessen werden, selbst die Kleinsten nicht, die mittelbar und unmittelbar zu deinem kläglichen Lose beigetragen haben.

Schusterle! Denkst du, es sei damit abgetan, daß du jetzt in der Schweiz hängst? Denkst du, du kommst um dein weltbekanntes freundlich gesächseltes: „Was warsch? e Gind warsch! — Armes Wermchen sagt ich — und schmiß's in die Flamme!" Dieses Wermchen soll dir nicht geschenkt werden!

Schweitzer! Kannst du es leugnen, daß du einmal in der Garderobe arg gewütet hast und den Garderobier gefragt, wo denn in T . . .s Namen der Spitzenkragen wäre, denn es stünde in der Anmerkung: „Hat Franzen am Kragen", und es wäre unbillig zu verlangen, daß du dir solche selber liefern solltest.

Kosinsky! Ist es vielleicht nicht wahr, daß einmal „4 bis 5 bis 6 bis 7 bis 8 Bediente" aus dem Hinterhalte sprangen und dir den „dreispitzigen" Degen entwanden, an dem du freilich keine Schuld trägst, denn den hat der Dichter vorgeschrieben?

Ist es eine böswillige Erfindung, um deines sich überstürzenden Liebhaberfeuers zu spotten?

Siehst du — du mußt verstummen, wie du es tatest, als der große Räuber Moor dich gelassen fragte: „Wie ist dein Name, Kosinsky?"

Hermann, mein Rabe, der du einmal „dem armen Mann das bißchen Essen fallen ließest" — huhu, mir graust, wollt' ich noch weiter berichten, was dir nacherzählt wird und den andern allen, Spiegelberg, Roller, Razmann und nun gar Karl und Franz der Kanaille!

Wenn am Abend nach einer Räubervorstellung Asmodeus die Dächer aller Künstlerstammkneipen abheben würde, wie reiche Einblicke in interessante Details könnte er gewinnen, die alte

erfahrene Menschendarsteller dort andächtig aufmerkenden und ehrfurchtsvoll die Zeche bezahlenden „jungen Hunden" — so nennt man im Bühnenjargon schnöderweise die angehenden Kunstjünger — aufbinden kann. Wie stolz wird mancher „scharfe Charakterspieler" erzählen — was er in den „Räubern" schon alles „zusammengespielt" hat, denn der selige Schiller hat, in weiser Erwägung aller der Darstellung seines gigantischen Werkes sich etwa entgegenstemmenden Hindernisse, es bekanntlich so eingerichtet, daß die Schloßbewohner, Franz und alter Moor, Amalia, Daniel sich immer fein häuslich im Schlosse, die „Bande" dagegen sich immer in den Wäldern und Bergen hält, wo die Freiheit wohnt und also auch die hingehören, die ein freies Leben führen wollen.

Welch eine geringe Künstlerschar — ich bitte alle Kollegen, bei denen es etwa zutreffen sollte, das „gering" nur auf das Zahlenverhältnis beziehen zu wollen — um allen Mißverständnissen auszuweichen, will ich also sagen, welch eine kleine Künstlerschar genügt, um den Ansprüchen gerecht zu werden, die das Personenverzeichnis der „Räuber" erhebt! Daniel z. B. kann sich sehr wohl von Franz die Knochen aus dem Leibe rütteln lassen — nachdem er als Schufterle sich nimmer unter Moors Bande durfte blicken lassen. Roller kann einen schönen Tod sterben und doch als Hermann wieder auferstehen. Der alte Moor, wofern er keine die hat werden müssen, kann als Magistratsperson wirken. Kosinsky gilt bei kleineren Bühnen bei jeder Liebhaberin als „Hosenrolle" par excellence. Schließlich können sogar die beiden Antipoden Karl und Franz ganz wohl mit einem Paar Beine auskommen, wofern der Besitzer derselben Mut und Lungenkraft genug in sich fühlt, die „Gebrüder Moor" als Verkleidungsrolle aufzufassen.

Jerrmann, ein ehemals berühmter Schauspieler, der es auch fertig brachte, in französischer Sprache auf dem Théâtre français aufzutreten und, was mehr sagen will — Erfolg zu erzielen, hat

zuerst dieses Experiment gewagt. — Seitdem wird von manchem behauptet, sie hätten es ihm nachgemacht — manche behaupten es sogar selber.

Aber: „ist dies eine Welt danach, Tugenden unter den Scheffel zu stellen“? Soll ich nicht auch meiner Verdienste um Schiller gedenken dürfen? — Ich könnte vielen gegenüber behaupten, ich sei ihnen über, wenn auch nicht in der Fixigkeit, so doch in der Richtigkeit. Was habt ihr denn Großes getan? Bestenfalls zwei Rollen an einem und ebendem Abend gespielt — wären es, horribile dictu, gar drei gewesen (Schufterle, Daniel, Kosinsky wäre wohl eine mögliche Kombination), so habt ihr euch doch immer, wie der kontraktmäßige Ausdruck lautet: innerhalb der Kunstfunktion bewegt, für welche ihr engagiert waret, d. h. eure Gage bekommen habt oder bekommen solltet.

An mein erstes Wirken in den „Räubern“ knüpft sich die Erinnerung einer ganz anderen Doppeltätigkeit.

An jenem Abende legte ich ein zu den schönsten Hoffnungen berechtigendes Debüt als — Souffleur ab und daneben spielte ich den Franz Moor.

Lugau, friedlicher Bergwerksflecken im Sächsischen Erzgebirge — denkst du noch daran? — Schwerlich. So will ich's denn erzählen. Solches trug sich folgendermaßen zu:

Die Einleitung übergeh' ich — es ist mir bis dato in der Kunst wie im Privatleben im ganzen und großen so unverschämt gut ergangen, daß ich keine Veranlassung habe, bei den Erinnerungen an die früheste wildpoetisch-primitive Bühnentätigkeit die in Schauspieler-Autobiographien üblichen sentimentalen Betrachtungen anzustellen — ich schicke nur kurz voraus, daß mein erstes Debüt in Meiningen, als Graf Kent in „Maria Stuart“, auch nicht einmal mit dem der bescheidenen Rolle angemessenen Erfolge gekrönt gewesen war, und daß ich infolgedessen und weil man dort Wichtigeres zu tun hatte, als mit lang auf-

geschossenen, mageren Anfängern zeitraubende Experimente zu machen, eine im Verhältnis zu meiner Beschäftigung exorbitante Gage erhielt — ich konnte nämlich jedes Wort, welches ich als Bedienter u. dgl. zu sprechen hatte, mit einer Hand voll Gulden beschweren — Summa Summarum bekam ich aber deren monatlich nur 40.

Gold, Goldeswert hatten mich nun nicht zur Bühne getrieben, aber die Aussicht, zeitlebens 40 Gulden Gage und Bedientenrollen zu erhalten, hatte etwas Niederschmetterndes.

Wie war dem abzuhelfen?

Wohlwollende Kollegen gaben mir den Rat, von der Bühne überhaupt abzugehen, — dies befolgte ich — teilweise, indem ich wenigstens der Meininger Hofbühne für einen Sommer Valet sagte, mit der immerhin beruhigenden Aussicht, im Winter wieder dahin zurückkehren zu können. — Als Statist war ich daselbst nämlich sehr geschätzt — ich hatte vier Beine und sechs Arme, und „Heil Cäsar“ hat vor und nach mir keiner begeisterter geschrieen als ich.

Eines schönen Tages dampfte ich denn nach dem verheißungsvollen Sommerengagement ab, welches mir die „Routine“ bringen sollte, jenes schleierhafte Ding, von dem sich der Anfänger alles verspricht, das über alle Klippen hinweghelfen soll — und selber die größte ist.

Flöha (entschuldigen Sie — aber der Ort heißt wirklich so!) Flöha im Erzgebirge war mein Reiseziel. Die Fahrt wurde mir nicht lang. Vor meines Geistes Aug' erschienen die herrlichsten, dicksten Rollen mit kalligraphierten Titelblättern: Hamlet: Herr Grube, Franz Moor: Herr Grube usw. in aufsteigender Tendenz.

Auf die Qualität des von mir Gebotenen kam es mir zunächst weniger an, als auf die Quantität des mir Gebotenen.

Die „Wahnbegriffe meiner kindischen Seele“ schwanden auch nicht, als ich, in Flöha eingetroffen, mich dem Herrn Direktor

und meinen demnächstigen näheren Kollegen, welche gerade Probe von einer altersgrauen und ehrwürdigen Posse hielten, vorstellte. Der langgestreckte, niedere, tabaksrauchgeschwärzte Wirtshaussaal, der als „Theaterlokal" fungierte, war nicht imstande, meine hochfliegenden Pläne niederzudrücken, selbst als wir Flöha nach der dritten Vorstellung verlassen mußten, oder vielmehr nach der zweiten, denn die dritte fand, wegen übermäßigen Mangels an Publikum überhaupt nicht statt, zog ich ungebeugten Mutes aus der undankbaren Stadt.

Es kamen bessere Zeiten für die Truppe — insonderheit für mich und meine Kunstbestrebungen.

Ich konnte bald die dicksten Rollen auf dem Altare Thalias opfern. Die unglaublichste Bogenzahl wurde von mir stets pünktlich „geliefert". Mein glückliches Gedächtnis und der feste Vorsatz, den Souffleur stets schweigen zu lassen, ließen mich nicht im Stich.

Manche schöne Nacht konnte ich da dem Studium weihen, aber es ging mir auch leicht ein, wenn auch nicht so leicht wie jenem berühmten Schnellerner Schwindelmeier.

Sie kennen die Geschichte von dem Schnellerner Schwindelmeier nicht? Muß ich Ihnen mitteilen.

Lassen wir ihn selber reden: Komme ich da — sagt er — mal spät in der Nacht aus der Kneipe nach Hause. Mache mir Licht. Was liegt auf dem Tisch? „Hinko, der Freiknecht", eine Rolle von so etwa 18—20 Bogen, und darauf geschrieben: Herr Schwindelmeier, gefälligst bis morgen! — Nun ich mußte dem Direktor den kleinen Gefallen schon tun.

Ich fange also an zu lernen — da sehe ich, wie ich kaum ein paar Bogen bewältigt habe, daß dem armseligen Stümpfchen Licht, bei dem ich arbeitete, das Verlöschen drohte. Ich lerne schnell noch zwei Bogen — und sitze im Finstern. Was tun? Ich tappe im Dunkel umher und finde glücklich noch eine Schachtel Streichhölzer. Ich brenne also eins nach dem andern

an und lerne ruhig weiter — da will auch diese Lichtquelle versiegen, und ich habe die verd .... Rolle noch nicht halb im Kopfe. Aber, wissen Sie, in Verlegenheit kommt so leicht kein echter Schwindelmeier! — Ich reiße von den ersten Blättern, die ich ja schon auswendig wußte, eins nach dem andern ab, drehe es zu einem Fidibus und — Kinder! Ihr könnt es mir glauben oder nicht — wie ich das vorletzte Blatt verbrannt hatte — war ich mit dem letzten und mithin mit der ganzen Rolle so fertig — daß ich am Morgen auf der Probe dem Souffleur sagen konnte: Bitte! Nur den Anschlag!

Das ist die Geschichte von dem berühmten Schnellerner Schwindelmeier! —

Soweit hab' ich's nun freilich nicht gebracht, aber starke Stücke wurden geleistet, und meiner Spielwut Flutstrom ebbte nach und nach.

Nur eines kümmerte mich arg: der Direktor wollte durchaus keine klassischen Stücke geben, er meinte, sein Etat erlaube ihm das nicht, auch wäre er „nicht komplett“ genug:

Guter Direktor! Du hattest ja so recht!

Ich wollte das nur nicht einsehen, wahrscheinlich weil ich des guten Glaubens war, die Trefflichkeit meiner Leistungen würde die Mangelhaftigkeit der übrigen verdecken, denn ich hielt mich jedenfalls für einen doch immerhin eigentlich schon recht tüchtigen Künstler. — Über etwaige kleine Mängel half ja das jugendliche Feuer weg. Das hatte ich ja! — — ? — Ja!!

Doch dies nebenbei! Jedenfalls besaß ich die Rolle des Franz Moor in eigenhändiger, höchst sauberer Abschrift, und da eine Rolle, welche nicht gespielt wird, entschieden ihren Beruf verfehlt hat, so war mein Sinnen und Trachten unwandelbar darauf gerichtet, dieser Rolle zu ihrem Rechte zu verhelfen und mir zu ihr.

Einmal war ich nahe daran. In dem Städtlein Hohenstein hatte ich mit List und Tücke und dem Aufwande vieler Beredsamkeit zwei friedliche Bürger, Mitglieder des dortigen Vereins

„Thalia", breitgeschlagen, die klaffenden Lücken unseres Personals als Roller und Schufterle auszufüllen. — Die Probe war zur Zufriedenheit aller Beteiligten ausgefallen, und siegesgewiß saß ich bereits am Abend vor dem Spiegel und malte mir die greulichen schwarzen Striche unter die Augen, welche auf der Bühne das Auge ausdrucksvoller machen sollen. Aber meine gepreßten Kunstenthusiasten hatten es als bestes und einziges Mittel gegen das Kulissenfieber für rätlich erachtet, weder vor noch hinter den Kulissen zu erscheinen — blieben einfach fort, und ich konnte meine Bosheit nicht einmal an ihnen auslassen, mußte mir solche im Gegenteil abschminken und statt eines tragischen einen komischen Kopf aufsetzen. Das Kostüm durfte ich anbehalten, denn als Don Contreras, in der für die abgesagte Vorstellung eingeschobenen „Preziosa", war mir der einzige schwarze spanische Mantelanzug gesichert. Dieser Mantel war aber nur „meines Kummers Kleid und Zier", und in mir trug ich den um so brennenderen Wunsch, einmal eine Kanaille zu scheinen. Franz! Franz! war mein ceterum censeo, und da ich mit 25 Talern monatlich eines der bestbezahlten Mitglieder war, konnte mein Votum auf die Länge nicht ganz unbeachtet bleiben.

Und so kamen wir endlich auch nach dem eingangs erwähnten Lugau. Hier wurde meine Beharrlichkeit endlich gekrönt — oder hatte vielleicht das nach und nach zutage tretende Unvermögen der Direktion, die Gagen pünktlich zu zahlen, sie für meine künstlerischen Absichten gefügiger gemacht?

Unsere Bande war zudem durch zwei Mitglieder, die ganz wohl als „ganze Mordbrüder" gelten konnten, verstärkt worden — kurz eines Tages — irre ich nicht, war es kurz vor dem 15. August*) — eröffnete mir der Direktor, er halte sich nun für „komplett" genug, sich an die „Räuber" wagen zu können.

Nie bin ich die drei Treppen zu der Dachkammer, die ich

*) 15. = Gagetag.

bewohnte, froher emporgeklommen, nie hallte der große Kornboden, der mir neben meiner etwas engen Behausung zu Studienzwecken eingeräumt war, schrecklicher wieder, als an jenem Tage. Ein Haufen leerer Getreidesäcke wurde sofort als Teppich zu „Fallübungen" benutzt — von mir aus konnten die „Räuber" jeden Augenblick erscheinen — ich hatte keine Angst!

O festlich froher Tag, an dem das Langegeplante endlich zur Aus- und Aufführung gelangen sollte, als wirklich der Zettelträger, der zugleich unser erster Komiker war, mit einem großen Zettel, auf dem wirklich: „Die Räuber" stand und „Franz von Moor ... Herr Grube", seinen Morgengang antrat.

Doch mit den Geschickes Mächten,
Ist kein ew'ger Bund zu flechten!

Es mochte 9½ Uhr morgens sein, als der Direktor aus seinen Zimmern im ersten Stock in mein Turmgemach heraufstürzte, schreckensbleich.

Was war's?

Karl und Amalie waren durchgegangen!

Die Elenden!

So saß ich wieder auf den Trümmern meines Glücks! —

Aber war denn schon alles verloren? Um einen Ersatz für Amalie war mir nicht bange. Es war da noch eine ältere Dame, welche gewiß auch die Amalie zum eisernen Bestande ihres Repertoirs zählte.

Aber wie war ein Karl zu beschaffen?

Einen Augenblick lang hatte ich wirklich die Idee à la Jerrmann, Franz und Karl zu spielen — ein dunkles, besseres Gefühl bewahrte mich davor —, aber in meinem mit dem Franz Moor ganz imprägnierten Kopfe zuckte ein teuflischer Gedanke auf.

Wir hatten noch einen jungen Mann bei der Gesellschaft, keines großen Geistes Kind, der auch „aus Liebe zur Kunst"

am Thespiskarren hinten aufgestiegen war. Auf beides baute ich! —

Zu diesem ahnungslosen Jünglinge stürzen, ihm mit siegender Suada die Größe des Moments und seines Talents entrollen, ihm einreden, er sei der geborene Karl Moor, ihm, ehe er es merkte, die Schlinge meiner Beredsamkeit fest um den Nacken ziehen, bis er sich wohl oder übel gefangen geben mußte — das alles war gedacht — getan. —

Der Ärmste ließ sich wirklich betören, bis zum Abend den Karl Moor lernen zu wollen, und begann auch gleich in rührendem Eifer hinter mir her zu brüllen: „Menschen, Menschen, falsche heuchlerische Krokodilenbrut!“ Ich, der ich mir dies ganz besonders hätte hinter die Ohren schreiben und zu Herzen nehmen sollen, hörte ihm, in dem absoluten Nichtbewußtsein meiner Schandtat, an der Tür noch eine Zeitlang wohlgefällig zu und sprang dann wieder wohlgemut meine Treppe hinauf.

Den Franz hatte ich ja „fest studiert“ und konnte meiner Sache sehr sicher sein und vor allen Dingen: die Vorstellung war möglich gemacht.

Um ein Uhr war Probe angesetzt.

Da ich pünktlich auf ihr zu erscheinen pflegte, war ich meist der erste dort. Nach und nach sammelten sich die Kollegen, auch mein unglücklicher Karl Moor erschien mit rotem Kopfe und ging, sinnlos vor sich her murmelnd, auf und ab. Nur der Direktor und seine Ehehälfte fehlten noch — letztere war aber der gesamten Künstlerschar besonders unentbehrlich. Sie bekleidete den Posten der Souffleuse als Ehrenamt, denn Gage bezog sie dafür, meines Wissens, keine. Endlich ward der Leiter unserer Kunstanstalt sichtbar — aber ohne die liebende Gattin — und mit etwas verlegenem Gesicht. Wo war die Frau Direktorin? Schon seit längerer Zeit im Kampfe zwischen ihren Pflichten als Künstlerin, beziehungsweise Souffleuse und als Gattin, beziehungsweise Mutter, hatte sie sich nun für letztere entschieden

und sich somit außerstand gesetzt, für die nächste Zeit in der engen Hütte des Soufflerkastens zum Wohle unserer Kunstgenossenschaft zu wirken.

„Ohne Soufleur kann ich die Rolle nicht spielen — mit dem besten Willen nicht!“ erklärte mein Karl Moor — wie man zugeben wird — nicht ohne Berechtigung.

„Nun denn, so werde ich soufflieren!“ erwiderte ich mit dem Mute der Verzweiflung. „Ich brauche keinen Einbläser, Amalie, Hermann, Daniel, der alte Moor können sich von der Kulisse aus einhelfen lassen. Die Räuberszenen, in denen ja alles beschäftigt ist, übernehme ich! Es wird schon gehen!“

Der Abend kam und es ging wirklich über Erwarten!

Ich war froh, meinem Opferlamm ein kleines Gegenopfer bringen zu können, und legte ihm die Worte in den Mund wie die Kropftaube ihren Jungen die Erbsen. Mein Schmerzenssohn Karl aber folgte hinwiederum meiner Leitung mit rührenderem Vertrauen, als ein Boulevard-Blinder seinem Hunde.

Und dann stieg ich aus dem Kasten wieder auf das Podium und schwelgte in Ruchlosigkeit, daß die ehrlichen Bauernweiber mit Fingern auf mich zeigten.

Die Siegespalme dramatischer Kunst schien mir schon ganz nahe über dem Haupte zu schweben!

Ich sollte aber nicht ungestraft unter ihr wandeln!

Glücklich hatte ich meinem Bruder Karl, den ich eben erst Amalien aus dem Herzen reißen wollte, bis zu der bekannten Szene durchgeholfen, in welcher er seinen Arm an einen Eichenast bindet und sich vorher, um völlig wehrlos zu sein, aller Waffen, ja sogar eines kleinen Fläschchens mit Gift entledigt und dadurch seine Räuberschar zu todesmutiger Begeisterung entflammt. Diese Gifttropfen sollten in meine Freude, das Unmögliche möglich gemacht zu haben, fallen. Man male sich freundlichst folgenden Vorgang aus:

Franz, im Kasten, soufflierend: „Oder fürchtet ihr, ich werde

mich selbst erstechen und durch einen Selbstmord den Vertrag zernichten, der mir an dem Lebendigen haftet?" — Karl oben, leidlich wortgetreu ebenso. Ich unten: „Nein, Kinder, das ist eine unnütze Furcht!" Er oben: „Nein, Kinder, das ist eine, eine . . ." Ich: „unnütze Furcht". Er: „unnütze Furcht!" — „Hier werf' ich meinen Dolch weg . . . ." — „Hier werf' ich meinen Dolch weg . . . ." — „Und meine Pistolen . . . ." — ‚Und meine Pistolen . . . ." — „Und dieses Giftfläschchen . . . ." — „Und dieses Giftfläschchen . . . ." — „Das mir noch wohl bekommen sollte . . ." — „Das mir noch wohl bekommen sollte."

„Ich bin so elend . . ." Karl aber reagiert auf dies Elend nicht, sondern gerät sichtlich in Verlegenheit. Er hat das unselige Giftfläschchen vergessen! Ich überschaue die Situation und will ihn zwingen, rasch weiter zu gehen: „Ich bin so elend, daß ich auch die Herrschaft über mein Leben verloren habe." Er scheint aber nur die Herrschaft über seine Besinnung verloren zu haben, sucht krampfhaft in allen Räumlichkeiten seiner Bekleidung, will auf nichts mehr hören und ruft endlich mit Stentorstimme: Das . . . das . . . das . . . das habe ich **schon früher einmal** weggeworfen, weil ich **voraussah, was kommen würde!**

Diese unerwartete Wendung frappierte selbst unser harmloses Lugauer Publikum. Ein brausendes Gelächter lohnte den verwegenen Räuber für seine kluge Vorsorge . . . wie Wellen fühlte ich's über meinen Kasten auf die Bühne ziehen.

Das wäre noch zu verwinden gewesen, schlimmer war die nun folgende moralische Niederlage.

Räuber Moor hatte den kleinen Vorrat von Selbstvertrauen absolut verloren. Trotz meiner angestrengtesten Bemühungen blieb er entweder verstockt und sagte gar nichts, oder er sprang wie ein Irrlicht in seinen Reden kreuz und quer, daß ich gar nicht wußte, wie schnell ich umblättern sollte. Einmal fiel mir das Buch unters Podium. Ich mußte untertauchen, und bis ich

die richtige Seite wieder aufgeschlagen hatte, wurden da oben die rätselhaftesten Worte gewechselt.

Meine Anstrengungen unter der Bühne konnten natürlich für meine Leistungen auf derselben nicht förderlich sein, und trotz meiner Sicherheit und des jugendlichen Feuers verlief sich jene denkwürdige Räubervorstellung, die unter so großen Auspizien begonnen hatte, elendiglich im Sande.

Müde und in etwas gedrückter Stimmung kroch ich in meine Kammer und in das große mit Stroh und Leinwand ausgefüllte Gestell, welches mein Bett vorstellte.

Am andern Morgen erwachte ich mit einem sozusagen künstlerischen Kater — ich sah ein, ich hatte schweres Unrecht begangen, indem ich einem ehrlichen Jungen unnütze Arbeit und unverschuldete Blamage aufdisputiert hatte.

Auch kam mir ein dunkles Gefühl davon, daß es nicht gerade die höchste Aufgabe der Bühne wäre, eine Vorstellung à tout prix „möglich" zu machen. Ferner fing mir an zu schwanen, daß es mit dem bloßen Darauflosspielen und sogar mit dem jugendlichen Feuer allein nicht abgetan sei. Ein Goethescher Vers summte mir drohend und warnend im Kopfe herum:

„Die Kunst bleibt Kunst, wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen."

Peter Squenz als Regisseurerzieher

Unserer Zeit fehlt es nicht an charakterisierenden Beinamen, man nennt sie die Zeit der Naturwissenschaften, der Erfindungen, des Dampfes, der Elektrizität, der Nervosität, des Darwinismus, und man hat ihr gewiß noch unzählige Epitheta angehängt, die mir gerade nicht einfallen.

Ich fühle mich nun meinerseits lebhaft gedrungen, diesen Beiworten ein neues hinzuzufügen, ich nenne unsere Zeit keck und kühn: das Zeitalter der Regie.

Das mag zuerst befremden, aber bei etwas näherer Betrachtung wird nur ein äußerst naives Gemüt an der Berechtigung dieser Benennung zweifeln können, und das wird mir jedermann zugeben, die Bezeichnung der „Naivetät" hat noch niemand unserem Jahrhundert anzuhängen gewagt.

Sehen wir uns doch nur um im öffentlichen Leben! Geschieht irgend etwas ohne Regie?

Wahlen, Jubiläen, Demonstrationen aller Art, Kurssteigerungen, Volksaufläufe, Theater- und Literaturerfolge — es fällt doch niemandem mehr ein, anzunehmen, daß dies stets spontane Äußerungen vieler gleichgesinnter, von gleichem inneren Drange mit elementarer Gewalt getriebener Menschen seien. Wir wissen ganz genau, das alles ist „inszeniert", wir sprechen ganz offen darüber, wir loben oder tadeln das mehr oder minder gelungene „Arrangement".

Natürlich ist das immer so gewesen. Zu jeder Zeit hat

wohl hinter den Kulissen des Weltentheaters und der Gesellschaft irgendein führender Geist gesessen, nach dessen unsichtbarer Pfeife bei großen und kleinen Ereignissen getanzt hat, was da tanzen wollte oder sollte; nur so klar ist man sich vielleicht früher darüber nicht geworden, so gutwillig hat man sich früher nicht darein gefunden. Wir erkennen die Inszenierung solcher Dinge ja sogar in gewissem Grade an, wir nehmen es auch einer einzelnen Persönlichkeit gar nicht übel, wofern nur etwas Tüchtiges dabei herauskommt, wenn sie sich selber zu inszenieren versteht. Wir wissen ja, daß es leider nur sehr wenigen Menschen, welche diese moderne zeitgemäße Kunst nicht verstehen, gelingt, Anerkennung oder auch nur Beachtung zu finden.

Hab' ich recht oder nicht? Leben wir nicht wirklich in der Zeit der Regie?

Aber das alles hat ja auch einen guten Grund.

Wir streben nach Vereinigung, nach dem Ausdruck des Gesamtwillens und finden es daher nur in der Ordnung, daß einzelne hierfür besonders veranlagte Leute sich der Mühe unterziehen, die auseinanderstrebenden Moleküle der Masse zu verschmelzen, die vielen kleinen Ziffern zu einer imponierenden Gesamtsumme zusammenzuaddieren.

So ist es denn ganz gewiß kein Zufall, daß unser heutiger Kunstgeschmack auf der Szene den Gesamteindruck des Kunstwerkes erstrebt, daß die Virtuosen ihre Rolle ausgespielt haben und das Ensemble, die Unterordnung unter einen großen Einheitszweck, auf den Thron erhoben worden ist.

Die Bühne ist eben auch hierin ein Spiegel der Zeit; was auf dem Welttheater das Bewegende und Große ist, wird auf den Brettern, die die Welt bedeuten, nachgeahmt; gäbe es einen Schutzpatron für die Regisseure, so würde es Bismarck sein.

Wie nun aber gar mancher von dem Zeitalter der Elektrizität spricht, ohne auch nur eine entfernte Ahnung davon zu

haben, wie ein Telephon konstruiert ist, so gibt es viele Leute, selbst literarisch hochgebildete, welche über das eigentliche Wesen der Bühnenregie noch ziemlich unklare Vorstellungen hegen. Da meinen einige, der Regisseur habe nichts zu tun, als für den szenischen Apparat zu sorgen. Das sind die Leute, die einem ganz im Ernste Komplimente über eine schön gemalte Dekoration machen oder über die hübschen und so geschmackvoll gestellten Möbel nebst passenden Portièren.

Es gibt freilich eine große Anzahl sogenannter Tapezier-regisseure, und sie können ja auch große Erfolge erringen, besonders wenn sie das Glück haben, auf ihre wohlgeordneten Stühle gute Schauspieler setzen zu können. und noch mehr, wenn hübsche Schauspielerinnen die große Kunst verstehen, ihre geschmackvollen Toiletten der Farbe der Salons anzupassen. Aber natürlich ist das doch nur ein ziemlich untergeordneter Teil der Aufgabe des Regisseurs.

Manche glauben wieder, der Regisseur sei dafür verantwortlich, daß alles „klappt", daß die Schauspieler richtig auftreten und zur rechten Zeit abgehen, daß der Vorhang nicht zu früh und nicht zu spät fällt und dergleichen mehr.

Das alles gehört allerdings auch dazu, ist aber doch mehr Sache des Inspizienten, der die Weisungen des Regisseurs auszuführen hat.

Andere halten wieder den Regisseur für eine Art dramatischen Oberlehrer, der den Schauspielern jede Rede und jede Bewegung einstudieren muß, der wie der Puppenspieler im Kasten verborgen sitzt und doch alle Fäden der Marionetten bewegt.

Diese noch kindlichere Anschauung der Sache braucht in einem so literarisch und theatralisch gebildeten Kreise, wie ihn die Leser dieses Buches darstellen, freilich nur der Vollständigkeit halber erwähnt zu werden.

Wir haben nun einige „Teile in unserer Hand", ich habe nur noch die Aufgabe, das „fehlende geistig' Band" herum-

zuschlingen, und wir werden das Gesamtbild der Regieaufgabe und der Regietätigkeit entstehen sehen.

Fürchten Sie aber ja nicht, daß ich Ihnen eine ästhetisch-akademische Auseinandersetzung über das System der Regiekunst vorlegen werde. Ich habe durchaus nicht diese Absicht, und zwar aus einem sehr guten Grunde: Es gibt gar kein „System“ der Regie. Die Regie ist keine Wissenschaft, sondern eine Kunst, und zwar die allerindividuellste. Jeder Regisseur muß sozusagen sein eignes System, seine eigne Theorie haben, wenn er sich über den Standpunkt des bloßen Regiehandwerks erheben will.

Und selbst als Kunst betrachtet, hat die Regie einen sehr schwierigen Standpunkt. Jede andere Kunst muß sich ihren Vorwürfen anpassen, die veränderlich sind, aber ihre Mittel bleiben stets mehr oder minder die gleichen. Ob der Maler eine Landschaft oder ein Historienbild malt, seine Farben, seine Pinsel bleiben dieselben; der Regisseur aber hat nicht nur heut ein Trauerspiel, in acht Tagen einen Schwank geistig zu erfassen, soweit es nötig, und in gewissem Sinne nachzudichten, soweit es möglich, auch sein Material ist zum wichtigsten Teil ein ewig wechselndes. Freilich der eigentlich szenische Apparat, so vielgestaltig er auch ist, bleibt derselbe — bemalte Leinwand, Kostüme, Möbel und all die tausend Requisiten, die das äußere Bild fixieren müssen; aber die ausschlaggebenden Farben des Gemäldes sind doch die Schauspieler, sind Menschen, und zwar meistens ganz besonders organisierte Menschen, Künstler — keine Marionetten, — Individualitäten, die jede Stunde in anderer Beleuchtung, in anderer Gemütsstimmung, in anderer Kraftexpansionsfähigkeit sich befinden.

Ja — ich gewahre zu meinem Schrecken, ich gerate schon ganz bedenklich in das mystische Feld der Kunstphilosophie hinein, und es wird wohl nötig sein, uns zunächst auf ein einfacheres Gebiet zu retten, von dem ausgehend, wir dann gelegentliche weitere Ausflüge machen können, wie ein Bergsteiger sich vorerst

ein Standquartier wählt, um die Spitzen der Umgegend zu bezwingen! —

Handwerk hat goldenen Boden. Lassen Sie uns also erst einmal ein Bild von dem Handwerksmäßigen gewinnen, das, wie jeder Kunst, auch der Regie zugrunde liegt, oder schauen wir uns, um bei dem vorigen Vergleich zu bleiben, nach einem Führer um, von dem wir erst einmal auf die sichere Straße geleitet werden, von der wir dann nach Belieben rechts und links abschweifen können.

Wenn ein Schauspieler exemplifizieren will, so greift er natürlich nach seiner Weltbibel, nach seinem Shakespeare, und Shakespeare läßt auch mich nicht im Stich, hat er doch das Wirken eines Regisseurs und die Entstehung einer Theatervorstellung recht anschaulich und mit breitem Behagen gezeichnet. Alles, was wir wissen wollen, wird uns einer meiner bekanntesten Kollegen lehren, manchmal freilich ebenso durch das, was er unterläßt, wie durch das, was er tut. Sie wissen schon, wen ich ersuchen will, uns zu helfen: ich meine den sehr ehrenwerten Regisseur der Komödie im „Sommernachtstraum", Herrn Peter Squenz.

Sie werden zunächst sagen, ich hätte mir da keinen sehr ausgezeichneten Fachgenossen herausgesucht. Im Vertrauen gesagt, es gibt noch heute schlechtere, und für unseren Zweck dürfte er gerade der rechte Mann sein. Ich habe überhaupt über Herrn Squenz meine ganz eigne Meinung. Um Mißverständnissen vorzubeugen, möchte ich nur hier gleich betonen, daß ich keineswegs beanspruche, auf Grund meiner vielleicht etwas ungewohnten Auffassung zum Ehrenmitglied der Deutschen Shakespearegesellschaft ernannt zu werden, aber ich tröste mich damit, daß schon hervorragendere Shakespeareinterpreten als ich dem Goetheschen Verse Ehre gemacht haben:

„Ihr Ausleger seid hübsch munter,
Legt ihr nicht aus, so legt ihr unter."

Um nun endlich zur Sache zu kommen: ich habe immer die Empfindung, als habe Shakespeare, der als Bühnenleiter sein eigener Oberregisseur war, für dieses Amt eine ganz besondere Vorliebe gehabt. Das hat er ja auch im „Hamlet" bewiesen, dem er die bekannten goldenen Schauspielerregeln in den Mund legte. Aber der geistvolle Prinz treibt doch natürlich nur Amateurregie, wie sie am Ende jeder feingebildete Mann gelegentlich führen kann; um das Technische kann und mag sich ein so hochstehender Geist nicht kümmern. Dafür ist uns Peter Squenz gegeben worden, und ich behaupte nochmals, der große Brite hat ihn mit einem gewissen freundlichen Wohlwollen behandelt.

Ohne Zweifel hat Shakespeare in den Rüpeln des „Sommernachtstraums" die Dilettantenkomödie geißeln wollen, die seiner Truppe ebensoviel Schaden zufügte, als sie ihn noch heutzutage in manchen kleineren Städten dem stehenden Theater antut. Ja selbst in größeren Orten kann der arme Direktor getrost von vornherein einen dicken Minusstrich unter sein Einnahmekonto setzen, wenn die Stadt von einem Luther- oder Gustav Adolf-Festspielfieber befallen wird.

Nicht mit zarter Hand hat der Dichter also seine haarbuschigen wilden Kollegen angepackt. Was für ein betrübter Geselle ist Schnock der Schreiner, der des Löwen Rolle gern aufgeschrieben haben möchte, denn er gesteht es selbst, er hat einen sehr schwachen Kopf zum Lernen! Und Flaut der Bälgenflicker, der seinen ganzen Part auf einmal hersagt, Stichworte und den ganzen Plunder! Etwas höher steht Klaus Zettel. Der Weber ist von jeher allen Regungen der Phantasie leicht zugänglich gewesen. Ihnen allen jedoch gebietet Squenz vermöge seiner relativ höheren Intelligenz.

Zunächst hat ihn Shakespeare als Zimmermann hingestellt, als den Mann der Ordnung, der Symmetrie, der Verantwortung. Gewiß galt zu einer Zeit, wo selbst die „modernsten" und

„elegantesten“ Häuser meistenteils aus Fachwerk hergestellt wurden, der Zimmermann noch mehr als bei uns, war er doch der eigentliche Erbauer der Heimstätte. Wir finden also zunächst die für den Regisseur unerläßlichen Charaktereigenschaften: Gewissenhaftigkeit, Maßhalten, ferner Überblick über ein Ganzes, Befähigung zur Konstruktion, d. h. Organisationstalent.

Gehen wir nun zum einzelnen über. Zuerst hat Peter Squenz die Wahl des Stückes getroffen und den Vorschlag Herrn Lysistratus, dem Aufseher der Lustbarkeiten am Hofe Seiner Hoheit des Herzogs Theseus, also dem Herrn Generalintendanten, unterbreitet. Diese Wahl ist ihm nun allerdings sehr „nebenbei“ geglückt.

Ja — den Erfolg eines Stückes vorherzusehen, war aber zu allen Zeiten schwer. Ein großer Rechtsgelehrter fragte mich einmal: „Wie kommt es, daß in diesen Dingen Theaterfachleute, die doch ihr ganzes Leben lang sich in der Beurteilung von Stücken geübt haben, so wenig Scharfblick haben?“ Ich erwiderte: „Wie kommt es, daß Sie auch einmal einen Prozeß verlieren, den Sie für durchaus sicher halten? Wie kommt es, daß selbst ein bedeutender Arzt oft eine falsche Diagnose stellt?“ Ich hätte ihm noch ein schlagenderes Beispiel entgegenhalten können. Ich kannte einen Chemiker von Weltruf, der im Verlaufe seiner Studien auf eine merkwürdige Entdeckung kam, durch Zusatz gewisser Minerale das Raffinieren des Zuckers in ganz überraschender Weise zu vereinfachen. Die Sache war wissenschaftlich bewiesen, denn jedes Experiment gelang. Natürlich wurde eine so wertvolle Erfindung ausgebeutet, eine große Fabrik wurde erbaut. Aber nun kam etwas ganz Unerwartetes. Die Experimente, die im kleinen so trefflich gelangen, glückten im großen eben nicht, — wenigstens im Anfang nicht. Es trat das ein, was die Wissenschaft „den Widerstand der Masse“ nennt, unbekannte Faktoren treten auf, an denen alle Berechnungen scheitern können. Das Geheimnis der Theaterwirkung ist der Einfluß auf die Masse,

jeder der tausend Köpfe im Zuschauerraume muß an dem Stücke etwas herausfinden, was gerade seinem Gaumen behagt. Darum ist das théâtre intime keine dumme Idee; hätten wir statt sechs großer Bühnen sechzig théâtres intimes, dann würden wir eine große Anzahl guter Stücke mehr besitzen und wären in der Lage, haargenau vorauszusagen, was unseren je 30 bis 40 Theaterbesuchern gefallen wird.

Es werden aber auch gar manche Stücke aufgeführt, von denen man schon nach den ersten Proben, ja schon nach der Leseprobe weiß, daß man sich beim Lesen getäuscht hat. Man stellt dann dem Autor vor, daß, wie Klaus Zettel der Weber sagt, in dieser Komödie Dinge vorkommen, die nimmermehr gefallen können — aber ein Dichter ist in solchen Beziehungen immer harthörig, und so geht denn das Verderben seinen Gang.

Unser Freund Squenz hat übrigens noch gar nicht die schlechteste Wahl getroffen, und ich erblicke wieder ein besonderes Wohlwollen des Regisseurkollegen darin, daß der sonstige Speisezettel der Hoffestlichkeiten ein recht magerer ist. So gut wie den Handwerkern hat Shakespeare den vornehmen und gelehrten Dilettanten ihr Fett gegeben. Da ist zunächst: das Werk eines Hofpoeten, das Treffen der Zentauren. Der kluge Herzog weist diese Art der Poesie, die ihm gewiß manches Schmeichelhafte gesagt hätte, gleich kurz von der Hand mit der Bemerkung:

„Nein, nichts hievon! Das hab' ich meiner Braut
Zum Ruhm des Vetters Herkules erzählt."

Wie geistesverwandt dieser poëta laureatus (vielleicht ein schriftstellernder Kammerherr) dem Herkules ist, den er besingen will, weil er ein Vetter Seiner Hoheit des regierenden Herzogs war, geht schon daraus hervor, daß das Heldenlied der Manneskraft von einem Kastraten vorgetragen werden soll. Dann folgt der „wohlbezechten Bacchanalen Wut, wie sie den Sänger Thraziens zerreißen", also eine Schauerkomödie, ein Boulevardstück, welches von Theseus mit den Worten abgetan wird: „Das ist ein altes

Stück." Ein Gelehrter hatte sich auch eingefunden und schrieb: „Der Musen Neunzahl, trauernd um den Tod der jüngst im Bettelstand verstorbenen Gelahrtheit." Sehr richtig befindet der Herzog, daß dies Stück nicht zu einer Hochzeitsfeier paßt. Wahrscheinlich ist es ein Kunstbettelbrief.

Dagegen nimmt sich unseres Peter Squenz Wahl wenigstens ehrlich und redlich aus. Wer weiß, ob vor einem weniger erlesenen Publikum das Stück nicht auch Erfolg gehabt hätte? Wie viele Regisseure verfallen in denselben Fehler, in den Peter Squenz hier verfällt: er kennt sein Publikum nicht. Jeder Ort, jedes Theater hat sein eignes Publikum, das der Regisseur studieren muß. Damit soll nicht gesagt sein, daß er diesem Publikum stets nachgeben und nicht versuchen soll, den Geschmack zu bilden, den Gesichtskreis zu erweitern. Aber man muß, will man nicht dem Dichter schaden, in solchen Reformbestrebungen vorsichtig zu Werke gehen. Auf diesen Punkt brauche ich hier weiter nicht einzugehen, meine Leser wissen ohnehin genau, wie oft ein an und für sich tüchtiges Stück nicht den ganzen Erfolg fand, den es an einem anderen Theater wahrscheinlich errungen haben würde.

Nach der Wahl des Stückes liegt dem Regisseur die Verteilung der Rollen ob, wie wir aus unseres Freundes Verfahren nun ersehen.

Das Stück ist „nach Maßgabe des vorhandenen Personals" gut besetzt. Dagegen läßt sich nichts einwenden. Schnock, der einen schwachen Kopf zum Lernen hat, wie er selbst sagt, hat den Part des Löwen erhalten, der nur zu brüllen braucht, Flaut, dessen Lippe noch kein Bart ziert, erhielt die Frauenrolle, Matz Schlucker der Schneider soll Thisbes Mutter spielen — das wird auch richtig sein, denn man stellt sich einen Schneider nicht mit einem Baßorgan vor — der temperamentvollste und beliebteste Schauspieler der Gesellschaft endlich, Herr Zettel, ist im Besitz der ersten Liebhaberrolle. Meister Squenz als Re-

gisseurerzieher lehrt also, daß es beim Besetzen vor allem auf Berücksichtigung der Individualität ankommt. Freilich verfällt mancher Regisseur dabei in den Fehler, allzu gewagte Experimente zu machen.

So überlebt die Einrichtung der „Fächer" auch ist, so wird doch unzweifelhaft jede künstlerische Persönlichkeit, sei sie noch so großer Gestaltungskraft voll, immer einen gewissen Grundzug eines der sogenannten Fächer in sich tragen, wie wir etwa die Menschen kurzweg noch immer in Choleriker, Sanguiniker usw. einzuteilen pflegen, obwohl wir doch genau wissen, daß die Temperamente fast nie ganz rein auftreten. Wie mancher gute Schauspieler ist durch zu vieles Herumwandern in allen möglichen Rollenkreisen nicht zur vollen Reife und Entwickelung gekommen, sondern hat den traurigen Ruf einer „Utilité" erworben. Wie oft genügen zwei, drei Mißerfolge, um einen sonst tüchtigen und beliebten Mimen zu diskreditieren!

Ist man also des Erfolges nicht ganz versichert, dann lasse man doch jeden Darsteller lieber in den Grenzen der Tätigkeit, für die ihn Figur, Stimme und Temperamentanlagen vorzugsweise befähigen.

Die moderne Dramatik verführt ganz besonders zu solchen Experimenten, da ja erfreulicherweise ihr eifriges Bestreben dahin geht, statt der Bühnenschablone scharf individuell gezeichnete Figuren zu schaffen. Hier darf sich der Regisseur ganz besonders nicht verleiten lassen, über den etwaigen kleinen Zügen die eigentliche Anlage der Figur aus dem Gesicht zu verlieren.

Das Nebensächliche vom Wesentlichen zu unterscheiden, ist auch hier wie überall die große Aufgabe.

Jetzt aber werden wir Herrn Oberregisseur Squenz noch mehr loben müssen als bisher. Wie benimmt er sich seinen Schauspielern gegenüber, welche natürlich mit ihren Rollen niemals zufrieden sind? Flaut behauptet, schon einen Bart zu kriegen, und mag keine Weiberrollen spielen. Der junge Mann wird

sehr kategorisch abgewiesen: „Das ist alles eins!“ Zettel will die Thisbe auch spielen, was aber ganz entschieden abgelehnt wird: „Nein, nein, Ihr müßt den Pyramus spielen und Flaut die Thisbe.“

Ja, du hast recht, wackerer Meister Squenz! Ohne Energie geht es nicht den Herrschaften gegenüber, von denen unser Kollege Molière wehklagend sagt: „Ah, que d'étranges animaux à conduire, que les comédiens.“ Aber diese Energie darf nicht in Eigensinn ausarten, auch hält das leichterregbare Völkchen der Komödianten sehr auf die Form, in welcher ihm eine Mitteilung gemacht wird. Freilich, wenn es selber Mitteilungen zu machen hat, scheint ihm die Form weniger wichtig. Wir wollen hierauf nicht näher eingehen, sondern nur feststellen, daß Squenz wieder einmal vorbildlich für jeden klugen Regisseur handelt, indem er, als Zettel den Löwen auch spielen will, nicht beim „quod non“ bleibt, sondern zunächst Vernunftgründe ins Feld führt: „Wenn Ihr es gar zu fürchterlich machtet, so würdet Ihr die Herzogin und die Damen erschrecken, und das brächt' uns alle an den Galgen.“ Als auch dies nicht verfängt, greift Squenz zu dem Mittel, das selbst klugen Künstlern gegenüber selten versagt: er gewinnt Zettel durch Überredungskunst. „Ihr könnt keine Rolle spielen, als den Pyramus. Denn Pyramus ist ein Mann mit einem süßen Gesicht, ein hübscher Mann, ein Mann, wie man ihn nur an Festtagen verlangen kann, ein scharmanter, artiger Kavalier. Deshalben müßt Ihr platterdings den Pyramus spielen.“ Das wirkt, und Zettel lächelt versöhnt: „Gut! Ich nehm's auf mich.“ Wir erkennen also, unser Freund ist ein Mimagog, man könnte auch sagen Pädagoge, denn

„Schauspieler sind wie die Kleinen,
Wechseln in einer Stund'
Zehnmal mit Lachen und Weinen,
Neunmal davon ohne Grund.“

Aber Mimagogie ist doch noch eine kompliziertere Kunst als Pädagogie. Der Thespiskarrenlenker muß sich immer vorstellen,

er sei Direktor einer maison de santé für leicht erkrankte, ungefährliche, aber auch unheilbare Patienten. Dabei muß er aber auch an den alten Ausspruch glauben, daß die Leiter solcher Anstalten leicht selber einen kleinen Sparren anzunehmen pflegen.

Jetzt „bittet, ermahnt und ersucht“ der Herr Oberregisseur Squenz, die Rollen perfekt zu lernen, setzt die Proben an, bittet nicht auszubleiben — in unserer Zeit hat er das nicht nötig, denn es steht im Hausgesetz darauf eine Strafe — und verpflichtet sich, „ein Verzeichnis von Artikeln aufzusetzen, die zu unserem Spiele nötig sind.“ Er macht sich also, ganz wie es noch heutzutage geschieht, an die technischen Vorbereitungen. Die Dekorationen und Kostüme werden ausgesucht oder neu bestellt, wenn es nötig und, was seltener der Fall, möglich ist.

Leider ist Peter Squenz in derselben mißlichen Lage, in der auch in unserem fortgeschrittenen Jahrhundert sich mancher Regisseur oft befindet, wenn die Oper, das Schoßkind der Direktoren, die Bühne für ihre Proben nötig hat: er muß anderswo oder, wenn der Theatermeister und der Maler noch nicht fertig sind, mit markierten Dekorationen probieren. „Dieser grüne Fleck soll unser Theater, diese Weißdornhecke unsere Kammer zum Anziehen sein,“ aber er dringt wenigstens auf gewissenhaftes Probieren: „Wir wollen's in Aktion vorstellen, wie wir's vor dem Herzoge vorstellen wollen.“ Er ist also — wir müssen ihn wieder loben — ein Feind des „Markierens“.

Markieren ist der vornehmere Ausdruck für „andeuten“, sprich: „nachlässig probieren“ und erfreut sich in der ganzen Theaterwelt der allergrößten Beliebtheit. Fast scheint es, als gelte die Berechtigung, „markieren“ zu dürfen, als Gradmesser der errungenen künstlerischen Stellung. Anfänger dürfen nie markieren, Künstler werden es sich nicht nehmen lassen, ja ganz hervorragende Geister können es sich sogar gestatten, auch in der Vorstellung gelegentlich einige Szenen nicht zu spielen, sondern zu markieren, nur nennt man dies dann noch vornehmer: „fallen

lassen". Es gibt Leute, die das für ganz besonders genial halten.

Man muß aber nicht das Kind mit dem Bade ausschütten und das Markieren als etwas durchaus Unberechtigtes und Verdammenswertes hinstellen. Es gibt vielmehr eine Kunst des Markierens, die nur leider wenig bekannt ist und noch weniger geübt wird. Markieren heißt dann nämlich nicht seine Rolle leise und gedankenlos herunterplappern, sondern dieselbe so andeuten, daß man ganz klar über die Absicht des Darstellers ist, wenngleich die Tonstärke und die Empfindungsstärke geringer sind, als es am Abend notwendig wird.

Es ist ein unerfüllbares Verlangen, daß der Darsteller, welcher am Abend eine große, anstrengende Rolle durchzuführen hat, am Vormittage desselben Tages mit aller Kraft der Lungen und des Geistes probieren soll. Da gebietet die Notwendigkeit zu markieren, aber dieses muß auch wirklich „markant" sein. Tempo, Pausen, Betonungen, Stellungen und Gänge können und müssen genau so genommen werden, wie in der Vorstellung. Ähnlich wird es bei Wiederholungsproben oft gespielter Stücke sein, oder wenn ein Künstler eine oft gegebene Rolle zum so und so vielten Male auf der Probe gibt, welche vielleicht nur einer Nebenrolle zuliebe stattfindet. Jeder wirkliche Künstler wird aber hier dem Vernunftsgrunde des Regisseurs nachgeben: „Wie unangenehm würde es Ihnen sein, wenn Sie neu ins Ensemble träten und rings um Sie würde nur geschludert!"

Ein vernünftiges Markieren muß wirken, wie der Holzschnitt oder die Photographie nach einem Bilde. Die Farben fehlen, aber der Gegenstand bleibt deutlich erkennbar. Es ist Aufgabe des Regisseurs, die Grenze zwischen Markieren und „Schludern" festzustellen und energisch gegen das letztere Stellung zu nehmen.

Wird das Markieren an einer Bühne künstlerisch behandelt, so kann es unter Umständen von großem Nutzen sein. Beispiels-

weise kann eine nur — aber im angedeuteten Sinne — markierte Probe die Leichtigkeit in einem Konversationsstück befördern und dadurch die Natürlichkeit erhöhen. Aus dem Obengesagten erhellt, daß eine solche Probe nur stattfinden kann, nachdem die Hauptarbeit bereits getan und die wesentlichen Momente des Stückes festgestellt sind.

In dieser künstlerischen Arbeit wird unsere wackere Truppe bekanntlich durch die gewaltsamen Extempores des unberufen mitspielenden Puck unangenehm gestört, wir haben nur wenig Gelegenheit, unseren Musterregisseur in seiner eigentlichen Tätigkeit zu belauschen, können aber nicht leugnen, daß er gewissenhaft und sachgemäß verfährt. Er korrigiert den Thisbedarsteller Flaut, der „Giften“ statt „Düften“ sagt, „Nickels Grab“ statt „Ninus Grab“. Er wird hierbei sogar etwas nervös und nennt den Künstler einen „Kerl“. Da es sich dieser im Bewußtsein seiner Unzulänglichkeit ruhig gefallen läßt, so wollen wir dem geplagten Manne diese etwas unparlamentarische Äußerung hingehen lassen. In einem kleinen niedlichen Militärstückchen, dessen Namen mir entfallen ist, äußert ein Hauptmann sehr richtig: „Pardon, meine Gnädige, aber es gibt Augenblicke, in denen unbedingt geflucht werden muß!“ Ach, wenn der Regisseur nur immer Hauptmann sein könnte, oft muß er sogar den Feldwebel spielen. Er hat es ja nur selten mit Künstlern zu tun, öfter mit mehr oder minder geschickten Handwerkern, mit Rekruten der Kunst, die gedrillt werden müssen, mit der schwerbeweglichen Masse der Statisten, deren jeder einzelne die schönsten und wirkungsvollst aufgebauten Szenen einfach „umwerfen“, ein ganzes Stück dem Fluch der Lächerlichkeit preisgeben, die angestrengteste Arbeit aller mit einem Schlage vernichten kann. Da kann man nicht immer Lammsgeduld behalten, und das sehen — zu ihrem Ruhm sei es gesagt — auch die Schauspieler ein; selbst die Betroffenen nehmen gern ein heftiges, ja manchmal sogar ein nicht ganz salonfähiges Wort in Kauf, wenn sie nur

fühlen, daß es nicht der Person, sondern der Sache wegen dem Zaum der Zähne entflohen ist.

Es gibt freilich auch Regisseure von eiserner Ruhe. Von einem solchen erzählte mir z. B. neulich Adolf L'Arronge. Ein bekannter Bühnenlenker hatte beschlossen, auch einmal als Regisseur zu imponieren, und hatte dazu „Madame Sansgêne“ gewählt, da er hier von vornherein eines Erfolges sicher sein konnte.

An der ersten Szene hatte der Herr Direktor nichts auszusetzen, die zweite schien gleichfalls einwandsfrei probiert zu werden, auch bei der dritten ertönte kein Wort vom Regieplatze aus, bei der vierten aber hüllte sich der Bühnengewaltige in noch tieferes Schweigen. Plötzlich sprang er bei Beginn des sechsten Auftritts empor: „Was ist das für ein Lärm da hinter den Kulissen, das verbitte ich mir, wenn ich Regie führe!“ — Demutsvoll trat der Inspizient hervor: „Bitte gehorsamst um Verzeihung, Herr Direktor, das ist die französische Revolution!“

Nun — etwas tiefer ist der biedere Peter Squenz doch offenbar in seine Aufgabe eingedrungen.

Er ist auch kein Freund der anonymen Regie.

Es gibt eine Art der Regie, welche ich anonyme oder Hoftheaterregie nenne. Der Regisseur sitzt fein schweigsam und würdevoll auf seinem Stuhle, verfolgt, womöglich mit dem Buche in der Hand, die Probe recht aufmerksam, und sowie der „Künstler“ abgegangen ist, geht er ihm auf den Zehen nach und macht ihn auf dies und jenes „aufmerksam“.

Das ist für das persönliche Verhältnis des Regisseurs zu den Mitgliedern sehr ersprießlich, denn es ist für letztere in der Tat höchst unangenehm, mitten in der Szene durch eine notwendige Regiebemerkung gestört zu werden, namentlich, da es stets eine gewisse Kategorie lieber Kollegen gibt, welche dann über „dramaturgischen Unterricht“ und „Schulmeistern“ spötteln.

Der Sache selbst wird mit dieser Art der Regieführung freilich schlecht gedient. Zunächst hat der Regisseur, selbst

wenn er ein gutes Gedächtnis hat, die Hälfte seiner Bemerkungen am Schlusse des Aktes vergessen, der Darsteller, der sein ganzes Bild der Rolle davonträgt, hört nur mit halbem Ohre zu, der Mitspieler aber, auf den doch es auch ankommt, wird im günstigsten Falle auf der nächsten Probe überrascht, sein Gegenspiel stimmt nun vielleicht nicht mehr, auch er muß wieder mit geheimer Instruktion versehen werden; kurz, es wird an allen Ecken geflickt und gebessert, wo es das allein Richtige ist, das fehlerhafte Gewebe offen zu zerreißen.

Aber, wie gesagt, bequemer ist es für alle Teile!

Squenz ist, wie wir gesehen haben, der Mann der bleichen Furcht seinen Schauspielern gegenüber nicht. Er verfällt aber auch nicht in den entgegengesetzten Fehler, er schikaniert seine Leute nicht. Und wie mancher Regisseur läßt sich hierzu verführen.

Wie oft tadelt die Kritik: „Warum ist das oder jenes diesem oder jenem nicht gesagt, wie konnte man dies oder jenes übersehen!“ Als ob es nicht gesehen, als ob es nicht zehn oder zwanzigmal gesagt worden wäre! Als ob nicht in der Erregung des Abends die Natur der Unzulänglichkeit immer wieder durchbräche. Hier kommen wir wieder auf unsere Mimagogie zurück. Der Probeleiter muß seine Leute kennen und wissen, wieviel er von jedem verlangen kann. Er muß aber auch immer das Ganze im Auge behalten und wissen, daß selbst etwas Unzulängliches, sicher und bestimmt vorgetragen, den allgemeinen Eindruck weniger schädigt, als das Richtige, zaghaft und ängstlich vorgeführt. Wie der echte Regisseur sich nicht scheuen darf, die Götter der Szene manchmal an ihre Menschenähnlichkeit zu erinnern, so hat er andererseits die Pflicht, die dii minorum gentium nicht ganz aus ihrem Glauben an sich heraus zu reißen, sondern sie womöglich noch darin zu bekräftigen. Nirgends gilt Uriel Acostas Wort mehr als auf der Bühne:

„Nur was wir selber glauben, glaubt man uns!“

Als ich zur Bühne kam, erzählte mir der treffliche alte Schauspieler Josef Weilenbeck ein Geschichtchen, das stets als milde Mahnung vor mir auftauchte, wenn ich einmal den Bogen allzu straff spannen wollte.

Vor langer Zeit wirkte in Breslau ein vorzüglicher und eifriger Regisseur, Herr von Becquignolles, nachmaliger Intendant des Hoftheaters in Wiesbaden.

Becquignolles studierte einst den Richard III. ein, bekanntlich eine der größten Regieaufgaben. Ein kleiner Schauspieler hatte die wenig umfangreiche, aber äußerst wichtige Rolle eines der Boten inne, die in rascher Folge Richard zu verkünden haben, daß sein Glücksstern anfängt zu erblassen. Die schwierige Meldung beginnt mit dem Verse:

„Mein Fürst, das Heer des großen Buckingham . . .“

Nun ergab sich's, daß der unglückliche Darsteller dieses dritten Boten die Aussprache des „Buckingham“ auf keine Weise erfassen konnte. Er nannte den abtrünnigen Helfershelfer Richards Buhkinghäm, Bockinghäm, Bähckinghäm, Behkinghäm, Böhkinghämm, nur das einfache „Böckinghäm“ konnte er durchaus nicht zuwege bringen. Statt nun die kleine Sünde hingehen zu lassen, verbiß sich Herr von Becquignolles darauf, die richtige Aussprache zu erzwingen. Schließlich gelang es denn auch notdürftig.

Als nun der Abend kam, an dem es Hauptgesetz für den Regisseur ist, entweder alles sich selbst zu überlassen oder zu ermuntern, anzufeuern, anzuerkennen, zu loben, bohrte er von neuem auf seinen unglücklichen Boten los, schwor, ihn nie wieder zu beschäftigen, ihm alle Rollen zu entziehen, wenn er der Regie mit einem Buhkinghäm oder Behckinghäm ewige Schande bereitete, es hieße Böckinghäm. Und mit grimmem Antlitz stellte er sich in die Kulisse gegenüber, als der verschüchterte Unglücksbote auftrat. Da aber dieser den zorndrohenden Blick des Gewaltigen auf sich lasten sah, verließen ihn vollends alle guten Geister,

und das Auge starr auf den Herr Oberregisseur gerichtet, meldete er:

„Mein Fürst, das Heer des großen Becquignolles!"

Unter Peter Squenz Regie wäre so etwas undenkbar gewesen.

Bis jetzt haben wir dem wackeren Mann, an dessen Hand wir einen Teil des verantwortungsreichen Dornenpfades der Regie durchwanderten, eine gewisse Wertschätzung nicht versagen können, wenn wir die Umstände berücksichtigen, unter denen er waltet. Aber jetzt gelangen wir an den Punkt, wo er mehr als sterblich ist, und wo das „kleine Licht seiner Vernunft" am trübsten flackert. Er weiß den Einwänden seiner Mimenschar, welche allerhand szenische Schwierigkeiten entdeckt hat, nicht zu begegnen, er akzeptiert blindlings die törichtesten Vorschläge, nimmt alle möglichen Rücksichten auf das Publikum, weil es das „Totmachen nicht vertragen könne", kurz, statt zunächst, wie es die heiligste Pflicht der Regie ist, alles zu versuchen, um den Willen und die Vorschriften des Dichters zu erfüllen, richtet er das Stück „ein" und damit zugrunde. Wir sehen in der späteren Aufführung gar nicht mehr das eigentliche Werk, das vielleicht ein ganz wackeres Volksstück war, das einen packenden und nicht unpoetischen, wenngleich gewiß schon mehrfach bearbeiteten Stoff behandelt, wir bekommen die Peter Squenzsche Bühnenbearbeitung vorgesetzt.

Mit einem Worte, dem ganz tüchtigen Handwerker fehlt das, was den künstlerischen Regisseur ausmacht: die Phantasie.

Und wenn er alle Hilfsmittel der modernen Technik hätte und „Prospekte nicht und nicht Maschinen" zu schonen brauchte, er würde niemals das herausgebracht haben, was der Verkörperung des Dichtwerkes erst das wahre Leben einhaucht, das, was wir Stimmung nennen. Nicht einmal jene Pseudostimmung, die mit Lichteffekten, Musikbegleitung und anderen kleinen Künsten handwerksmäßig erzeugt werden kann, und welche das Wort jetzt ein wenig in Verruf gebracht hat — ganz zu geschweigen von

der echten wahren Stimmung, die nur aus dem vollsten Verständnis und dem tiefsten Nachfühlen der Dichtung geboren wird.

Wenn Peter Squenz heute lebte, so würde er kein Verehrer der Meininger sein, sondern als das einzige Heil die sogenannte Shakespearebühne preisen, welche, wie mir einmal der größte aller lebenden Regisseure, der Herzog von Meiningen, sagte, sehr vortrefflich für Leute ist, welche nicht inszenieren können.

Inszenieren heißt aber nicht, sich alles das zunutze zu machen, was die Kunst des Malers und Kostümiers vermag, sondern den richtigen Charakter der Dichtung treffen. Die Meininger, die namentlich zu Beginn ihrer Laufbahn so oft falsch verstanden wurden, haben am deutlichsten bewiesen, daß Stimmung in der Bettlerhütte, im Kerker und im wilden Walde so gut ausgedrückt werden kann und muß, wie in der Pracht des Palastes.

Der äußere Rahmen, Wort und Gebärde, Einzelleistung und Massenentfaltung, höchste Kunstleistungen und Komparserie zu einem großen unteilbaren Ganzen innig zu verschmelzen, das ist die große Aufgabe der modernen Inszenierungskunst.

In der Seele des Regisseurs muß sich das Bild der Dichtung klar und in leuchtenden Farben spiegeln, daß von da aus elektrische Funken auf die Bühne übersprühen, welche das Feuer des echten Künstlers erhöhen, die Stumpfheit der Mitläufer aufrütteln. Wie ein Feldherr muß der Regisseur seine Truppen für seinen großen Zweck begeistern können, daß sie vertrauensvoll nach seinem Plane marschieren. Aber — und hier tritt ein neues Erfordernis, ein schwer zu erfüllendes in Erscheinung — wie ein Feldherr muß er auch die Fähigkeit haben, seinen Plan nach den gegebenen Verhältnissen ändern, oft rasch ändern zu können. Nicht zum öden Schulmeister darf er werden, nicht den lächerlichen Ehrgeiz haben wollen, daß alles nach seiner Pfeife tanzt. Er muß Achtung haben vor den Starken, Nachsicht mit den

Schwachen, er muß ein Freund seiner Künstler sein, denn nur aus Freudigkeit wird ein Kunstwerk geboren.

Und er muß diese Freudigkeit nicht verlieren, wenn er immer und immer wieder sieht, daß er sein Idealbild so wenig erreichen kann, wie irgendein anderer Künstler.

Mag er noch so sehr mit dem „Widerstand der Masse" rechnen, ganz überwinden wird er ihn nie, und doch darf er nicht ablassen vom Kampfe.

* * *

Ich glaube, ich habe Herrn Peter Squenz ganz aus dem Gesichte verloren!

Wir werden ihm schon einmal wieder begegnen, es gibt im Zeitalter der Regie gar viele Peter Squenze in und außer dem Bezirke der deutschen Bühne, und wollte Gott, sie meinten es wenigstens alle so ehrlich wie des großen Shakespeare wackerer Peter Squenz.

Die „Jungfrau von Orleans“

Der Schauspieler beklagt sich oft, daß er sein eignes Werk nicht sehen kann.

Wenn er wüßte, was das für ein Glück für ihn ist! — Der Stümper, der sich selber spielen sähe, müßte allen Mut verlieren, und der wahrhafte Künstler würde mit tiefem Schmerz deutlich erkennen, was er jetzt nur dunkel fühlt, und worüber ihn der Rausch des Spiels hinwegträgt: wie weit das, was er bietet, von dem noch entfernt ist, was er geben will.

Am schlimmsten daran ist der Regisseur: er gewahrt, was er verfehlt hat, und außerdem noch die Fehler der anderen; kein Künstler hat solche Folterqualen auszustehen wie er! Wie oft sieht er das Unheil nahen — und kann es nicht abwenden, wie selten entschädigt ihn eine ganz gelungene Szene für die vielen, deren Mängel vielleicht vom Publikum gar nicht bemerkt werden, aber doch dem Bilde nicht entsprechen, das er sich gemacht hat.

Noch gedenke ich mit Grausen meiner ersten „Jungfrau“. Das war ein Abend, an dem sich alle bösen Theaterkobolde verschworen hatten, mich bis aufs Blut zu peinigen.

Es war an einem unserer besseren Stadttheater. Eine berühmte Gastin sollte als Johanna d'Arc auftreten, und an Fleiß und gutem Willen von allen Seiten hatte es auf der Probe nicht gefehlt, um die Vorstellung zu einer recht glänzenden zu gestalten. Aber am Abend war's, als ob aus allen Kulissen schadenfrohe Teufelchen grinsten, um unser Werk zu vernichten.

Der Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen wurde an jenem Unglücksabend mehr als einmal getan. Wenn ich diese faux pas nun alle der Wahrheit gemäß aufzählen will, so kommt es mir fast wie eine grausige Erfindung vor — und doch hat sich das alles in dem Zeitraum von drei und einer halben Stunde wirklich und wahrhaftig zugetragen.

Ich will also den Vorhang über dem furchtbaren Schauspiel aufgehen lassen.

Daß infolge aller möglichen und unmöglichen kleinen Hindernisse der Beginn der Vorstellung sich um etwa zehn Minuten hinausschob und die Galerie ihr Mißfallen durch ein bis zum Fortissimo anschwellendes Trampelkonzert bekundete, will ich noch gar nicht einmal in Anschlag bringen, obwohl eine solche Verzögerung bei einem langen Theaterabende recht unangenehm ist.

Die Herrschaften in den Logen sind ungehalten, wenn der Wagen warten muß, die Pferde zehn Minuten lang vielleicht dem Regen oder Schnee ausgesetzt bleiben, die Besucher des Parketts ärgern sich, wenn sie eine Nachtdroschke bezahlen müssen, und den armen Olympbewohnern, die vielleicht morgen früh um sechs schon bei der Arbeit sein sollen, kann es erst recht nicht gleichgültig sein, wenn sie eine Viertelstunde später ins Bett kriechen können. Das Schlimmste ist jedoch, daß die Wirkung des letzten Aktes in Frage kommt, wenn der Aufnahmefähigkeit des Publikums zu viel zugemutet wird, und diese hat eine Grenze. Länger als drei, höchstens drei und einhalbe Stunde hält es kein Publikum der Welt im Schauspiel aus, und ich habe nie verstehen können, wie es, angesichts dieser Tatsache, noch Leute geben kann, die allen Ernstes „ungestrichene" Vorstellungen verlangen. Besonders die Shakespeareaner von der strengsten Observanz haben diese Forderung gestellt. Sie sind in diesem Punkte weniger theaterkundig, als ihr Herr und Meister selber war. Es ist uns historisch bekannt, daß die Vorstellungen

der Shakespeareschen Stücke in Shakespeares eignem Theater nur zwei Stunden gedauert haben; sie müssen also starken Kürzungen unterlegen haben, denn ich halte es für undenkbar, daß auch auf der primitiven Shakespearebühne, wo durch szenische Verwandlungen keine Zeit verloren ging, „Hamlet" oder „Lear" in zwei Stunden ohne Striche gespielt werden konnten.

Aber in der Oper halten es die Leute doch aus! In den „Meistersingern" sitzen sie von sechs bis elf Uhr. Sollten unsere großen Dichter, unser Shakespeare, Schiller, Goethe nicht dieselbe Aufmerksamkeit beanspruchen können, wie ihr musikalischer Mitbruder von Bayreuth?

Das ist theoretisch unanfechtbar richtig — aber in der Praxis geht es einmal nicht, und zwar aus dem sehr einfachen Grunde, weil das gesprochene Wort doch eine größere Verstandestätigkeit und mithin mehr Aufmerksamkeit erfordert, als das gesungene und die Musik, die sich bei der großen Menge doch nur an das Gefühl wendet, während dem Auge in der großen Oper meist mehr geboten und dadurch die Aufmerksamkeit reger erhalten werden kann.

Außerdem kommt der Opernbesucher meist mit mehr Vorbereitung ins Theater. Der Forderung, daß man eine Oper mindestens drei- bis viermal gehört haben müsse, um mitsprechen zu dürfen, leistet man gern Folge. Der weitaus größte Teil der Schauspielbesucher meint aber, wenn er den „Faust" einmal gesehen hat, er kenne das Stück, und sucht sich zum zweiten Theaterbesuche lieber ein neues aus.

Von der musikalischen Heuchelei will ich hierbei noch gar nicht reden, von all den Kunstkennern, die einen oder zwei Akte verschlafen oder wenigstens durchgeduselt haben und nachher doch in Bewunderung über den Genuß zerfließen.

Da lob' ich mir doch die Ehrlichkeit jenes biederen Schlächtermeisters, der bei der ersten Aufführung des „Freischütz" sein Schläfchen machte und von einem Enthusiasten mit der Frage geweckt:

„Wie kann man bei einem solchen Genusse schlafen?“ überzeugungs-treu erwiderte: „Ist Schlafen nicht auch ein Genuß?“

Aber ich wollte ja nicht im allgemeinen kunstsimpeln, sondern meine Erinnerungen an jenen Unglücksabend preisgeben.

Das Vorspiel ging glücklich vorüber, auch der schon kom-pliziertere erste Akt bot nur eine schwache Stelle, und daran war der Darsteller des Ritter Raoul schuld. Ich hatte da einen strebsamen jungen Schauspieler, der nur den einen Fehler besaß, um jeden Preis etwas ganz Neues, noch nie Dagewesenes machen zu wollen. Auf der Probe hatte er mich gefragt, ob er wohl den tapferen Ritter mit einer verbundenen Stirnwunde spielen dürfe. Es ist freilich nicht recht wahrscheinlich, daß gerade ein Verwundeter einen so scharfen Ritt machen sollte, um als Erster die Siegespost zu bringen, aber warum sollte ich dem Herrn die Freude nicht lassen, wenigstens in der Maske seinem Hange Rechnung zu tragen?

Leider fühlte er sich nun durch seine Stirnbinde veranlaßt, einen Schwerverwundeten zu spielen, und die Erzählung, welche wie ein flutender Strom hereinbrechen muß in das verschmachtende Brachland des unglückgebeugten Hofes, wurde, von Stöhnen und Ächzen unterbrochen, beinahe zu einem „Trauersalat“, wie man sich in der Bühnensprache auszudrücken beliebt. Daß der Siegesbote nicht zusammenbrach und seinen Geist aushauchte, war überhaupt ein Wunder! Und ich hatte in der Inszenierung alles so schön auf diesen großen Wendepunkt des Aktes hinaufgestimmt, auf diese gewaltige Jubelsymphonie!

Vor solchen Überraschungen ist eben kein Regisseur, auch der sorgsamste, ganz sicher, immer werden sich unter den seinem Zepter unterstellten Künstlern auch solche finden, von denen er sagen muß: „Wehe, wenn sie losgelassen!“

Aber ich sollte noch schlimmere Überraschungen erleben.

Da kam im zweiten Akt der Überfall des englischen Lagers!

Schlachtszenen bedürfen, um einigermaßen glaubhaft zu

wirken, eines kupierten Terrains. Durch Felsen und Bäume verdeckt die Kämpfer nur hier und da sichtbar werden, so daß das eigentliche Schlachtgewühl der Phantasie des Beschauers überlassen bleiben kann. Das hatte ich schon vor jenen zwanzig Jahren begriffen und die Satzstücke nicht gespart, aber gerade diese sinnige Anordnung sollte mir zum Verderben gereichen.

Ich selbst war gerade als Talbot auf der rechten Seite der Bühne abgegangen, da gewahre ich zu meinem Entsetzen, wie sich das gesamte englische Heer links aus einer Felsspalte herausquetschte, die gerade einem Mann eine notdürftig enge Passage erlaubte. Ein Theaterarbeiter hatte zwei Felsen zu nahe aneinander gestellt; ich mußte im ohnmächtigen Grimme mit ansehen, wie die englische Armee im richtigen Gänsemarsch aufmarschierte — und es waren vierzig Mann, ein Riesenheer, auf das ich mir nicht wenig eingebildet hatte. Der Dauermarsch währte fast fünf Minuten, auf der Bühne eine Ewigkeit.

Wie ein Statist nach dem anderen in seiner ganzen Kümmerlichkeit hervortauchte, freute sich das Publikum sehr — ich weniger.

Damit begann die Kette meiner Leiden.

Ich wäre am liebsten in eine Versenkung gesunken, das hatte ich ja als „Schwarzer Ritter", Talbots Geist, ohnehin wenige Szenen später zu tun. Ich dachte an alle Schaudergeschichten, die schon aus Versenkungen erstanden sind. Wie sie manchmal zu früh sich auftun, so daß einer versinkt, der noch viel auf der Oberfläche der Bühnenwelt zu suchen hat, oder wie sie gar nicht oder nur ein klein wenig herabgehen, so daß der arme Geist endlich mit einem großen Schritt wieder emporsteigen und höchst menschlich in der Kulisse verschwinden muß. Ich zitterte förmlich vor diesem Augenblicke, der Aberglaube des Theaters begann sich in mir zu regen.

Ich erinnerte mich, wie einmal am Breslauer Stadttheater mein alter väterlicher Freund und Kollege Weilenbeck als Schwarzer Ritter durch eine Versenkung in wirkliche Gefahr geriet. Das

lange Schwert des Ritters war nämlich quer über den Rahmen der Versenkung zu liegen gekommen, der unglückliche Versinkende fühlte den Boden unter seinen Füßen schwinden und hing in verzweifelter Lage an seinem Degengurt frei in der Luft. Das Publikum, das von der Gefahr dieser Situation natürlich keine Ahnung hatte und nur sah, daß das Gespenst durchaus nicht in die Unterwelt gelangen konnte, jubelte, bis der Versenkungsboden wieder an die Füße des in leidvoller Pein Hangenden heraufgewunden war, der nun erst seinen Sarras in die richtige Lage bringen und, von einem wahrhaften Hohngelächter der Hölle begleitet, in dieselbe hinabfahren durfte.

Ein ähnliches Mißgeschick blieb mir erspart, wie überhaupt der Theaterkobold mir als Schauspieler nur selten einen Schabernack angetan hat. Aber der Regisseur sollte an jenem Abend doch noch einige Freuden erleben.

Ein erhebender Moment war es zunächst, als bei dem Krönungszuge, beim Erscheinen des Königs ein über seine Jahre kunstverständiges Kind mit hellquäkender Stimme und gräßlicher Deutlichkeit ganz allein: „Heil König Karl der Siebente!“ schrie und erst durch seinen mutigen Ruf den Chor- und den Statistenhaufen zu einem allgemeinen Hoch begeistern konnte.

Selbst der Himmel grollte mir, oder vielmehr er grollte nicht, denn der letzte große entscheidende Donner in der letzten Szene des Aktes, der Donner, der alles in jäher Flucht von der Szene treiben muß, — gerade dieser Donner kam nicht aufs Stichwort. Der Donner ließ eine Pause, eine Pause, die durch keinen noch so geschickten Künstler hätte ausgefüllt werden können. Der König sah den Erzbischof hilflos an, dieser die Edlen, die Edlen das Volk, bis es dem Donnergott auf dem Schnürboden endlich einfiel, den Einschlag loszulassen. Über der unerwarteten Pause war natürlich die ganze Stimmung verflogen, und nicht mit wildem Aufschrei und in toller Hast stürzte alles von dannen,

sondern man schritt in bedächtiger Eile, ohne die Verwunderung verbergen zu können, von dannen.

Und doch habe ich mit dem Donner einmal noch eine schlimmere Szene erlebt, und zwar in Meinigen, wo bekanntermaßen die mustergültigsten und sorgsamsten Inszenierungen die Regel waren und alles wie am Schnürchen ging. Aber selbst auf einer Musterbühne ist mit des Geschickes Mächten kein ew'ger Bund zu flechten.

Wir spielten ein phantastisches Stück von einem fürstlichen Dichter: „Elfriede von Monte Salerno". Am Schlusse des vierten Aktes gab es ein großes Gelage, Elfriede hatte eine lange gotteslästerliche Rede zu reden, worauf unter furchtbarem Getöse die Decke des Saales einstürzen und alle Festgenossen unter ihren Trümmern begraben mußte.

Um diesen Effekt zu erzielen, war in der dritten Kulisse ein „gemalter Einsturz" gemacht worden, d. h. zwei Säulen, die scheinbar die Decke trugen, gingen rasch in die Versenkung, und aus dem Soffitten kam gemaltes, zerbrochenes Balken- und Sparrenwerk hinunter. Gleichzeitig regneten vorn eine Unzahl von Balken und Steinen, natürlich nur „kaschierte" Gegenstände, die aus Leinewand bestanden und mit leichtem Werg ausgestopft waren, auf unsere Häupter hernieder, was niemandem weh tun konnte, wenngleich es auch kein angenehmes Gefühl war, aus solcher Höhe selbst verhältnismäßig leichte Dinge auf den Kopf zu kriegen. Da diese „kaschierten" Trümmer kein Geräusch verursachen konnten, so mußte gleichzeitig durch den „Steinschlag" das nötige Getöse hervorgebracht werden.

Da geschah nun Folgendes, was sich seltsam genug in der Wirkung ausgenommen haben mag.

Das richtige Stichwort war noch nicht gefallen, als, durch ein falsch gegebenes Zeichen veranlaßt, der furchtbare Donner losrasselte. Sämtliche Festgenossen, die erwarten mußten, daß a tempo der Steinregen niederfallen würde, warfen sich schleunigst

zu Boden und starben unter mehr oder minder schönen Zuckungen. Der Steinfall und der Einsturz kamen aber nicht, denn der mit diesem Apparat betraute Beamte hatte auf das richtige Stichwort gewartet und besaß nicht Geistesgegenwart genug, den Fehler dadurch einigermaßen gut zu machen, daß er auf den Donner hin auch sein Signal los ließ. Die Darstellerin der Elfriede, die sehr temperamentvolle Frau von Moser-Sperner, hatte sich so ins heilige Feuer hineingeredet, daß sie wohl bei dem Donnergepolter einen Moment stutzte, aber doch ihre Rede noch zu Ende sprach, da sie — begeisterungsvoll nach oben blickend — keinen Einsturz bemerkte und auch die Mitspielenden nicht zusammenbrechen gesehen hatte.

Nachdem sie zu Ende gesprochen hatte, stürzten die Trümmer aufs richtige Stichwort, natürlich nun ganz lautlos nieder, Elfriede fühlte sich jetzt erst „getroffen" und hauchte endlich auch ihrerseits ihre ruchlose Seele aus. Der Aktschluß war jedenfalls ein „wunderbarer".

Diese Erinnerung konnte für meinen verspäteten Donner freilich keinen Trost bringen.

Aber das Allerschlimmste sollte noch kommen.

Die Vorstellung hatte sich durch den verspäteten Anfang, durch die vielen Verwandlungen und „Bauereien", sowie durch die oben geschilderten, nicht fahrplanmäßigen kleinen Unfälle bereits sehr in die Länge gezogen, das Publikum fing sichtlich an zu ermatten, und ich begann die Arbeiter zu treiben. So geschah es, daß in der Turmszene eine Treppe verwechselt ward. In einer Seitenwand des Turmes war ziemlich hoch ein Fenster — eigentlich nur ein Mauerloch — angebracht, durch welches der englische Soldat die Schlacht beobachten mußte. Zu dieser Öffnung führte eine acht Stufen hohe Treppe, in der Eile wurde aber eine hingestellt, die nur fünf Stufen besaß. Als nun der englische Soldat an seinen Auslug geschickt wurde, reichte er nur mit der Helmspitze an das Fenster heran.

Es war dies in der Tat eine fatale Situation. Ein sehr sicherer Schauspieler hätte hier vielleicht den einzig richtigen Ausweg ergriffen an der Wand vorbei in den Zuschauerraum zu sehen. Das Publikum hätte dadurch erkennen müssen, daß hier ein Fehler des Maschinisten vorlag und den Darsteller kein Verschulden traf.

Diese Geistesgegenwart aber war von dem talentvollen jungen Mann nicht zu verlangen, der ohnehin durch die trotz oder wegen ihrer Kleinheit — denn kleine Rollen sind in gewissem Sinne schwerer zu spielen als große — verrufene Rolle sich in starker Aufregung befand.

Er war auf die Treppe geeilt und sah sich hier zu seinem Entsetzen einer geschlossenen Wand gegenüber, durch die er doch unmöglich wahrnehmen konnte, wie die Franken anrückten. „Was siehst du?" schrie ihn Königin Isabella an. Ja, was sollte er sehen, wie sollte er sehen?

Verzweiflungsvoll suchte er nach irgendeiner Öffnung, ihm hätten die eben unten ertönenden Worte Johannas gut gepaßt: „Könnt' ich nur durch der Mauer Ritze spähen!" Aber nicht einmal eine Ritze war in der unglücklichen Wand.

Endlich fiel sein Blick nach oben, und er erkannte schaudernd, daß die Öffnung viel zu hoch für ihn angebracht war.

Das Publikum hatte sich bisher musterhaft benommen. Aber nun fing es an, in Heiterkeit auszubrechen, denn in seiner vollkommenen Hilflosigkeit schickte sich der unglückliche junge Mann, der doch durchaus einen Schlachtbericht liefern sollte, an — — zu hüpfen, um wenigstens einen raschen Blick durch das Fenster über seinem Haupte werfen zu können.

Das sah denn nun allerdings verzweifelt komisch aus. Er kam ja aus dem Springen gar nicht heraus, denn er hatte immer neue Dinge vom Schlachtfelde zum melden. Und je mehr

das Publikum lachte, je höher sprang er, und als er gar die Worte zu sagen hatte:

„Alles ist mit Staub vermengt
ich kann nichts unterscheiden!“

da wollte der Jubel kein Ende nehmen.

Aber, so unglaublich es klingen mag — es sollte noch ein großer furchbarer Schlußeffekt folgen. Johanna ist in dieser Szene bekanntlich mit Eisenketten an einen Pfeiler des Turmes angeschlossen, und es ist einer der gewaltigsten szenischen Effekte, wenn sie nach dem unvergleichlich großartigen flammenden Gebete:

„Höre mich, Gott, in meiner höchsten Not!
Hinauf zu dir, in heißem Flehenswunsch,
In deinen Himmel send' ich meine Seele.
Du kannst die Fäden eines Spinngewebs
Stark machen wie die Taue eines Schiffes;
Leicht ist es deiner Allmacht, ehr'ne Bande
In dünnes Spinngewebe zu verwandeln —
Du willst, und diese Ketten fallen ab,
Und diese Turmwand spaltet sich — Du halfst
Dem Simson, der da blind war und gefesselt
Und seiner stolzen Feinde bittern Spott
Erduldete —“

— wie ich, noch lange nach jener fluchbeladenen Vorstellung —

„... auf dich vertrauend faßt er
Die Pfosten seines Kerkers mächtig an
Und neigte sich und stürzte das Gebäude —“

— — wenn die Darstellerin dann machtvoll aufspringt, die starken Ketten zerreißt und, einem Soldaten das Schwert entreißend, davon stürmt.

Dies Zerreißen der Ketten, die um die Hände und um den Leib der Jungfrau gelegt sind, ist immer eine schwierige Aufgabe für die Theatertechnik gewesen, und wohl jede Bühne hat ihr eignes System für dieses Kunststück ersonnen.

Unsere Gastin hatte ein besonders verschmitzt konstruiertes Kettenwerk mitgebracht, auf dessen Besitz sie nicht wenig stolz war.

Wir hatten es sorgfältig probiert und die Sache klappte wunderschön. Sie war auch sehr hübsch und überraschend ausgedacht. Die Handschellen waren ziemlich weit, so daß sie mit einer raschen, geschickten Bewegung über die Hände gestreift werden konnten, die dadurch plötzlich frei wurden. Das war aber nicht der Haupteffekt. Dieser bestand darin, daß Johanna einen mächtigen Reifen um den Leib trug, der mit einer starken, ziemlich langen Kette an einen großen, wie Stein gemalten schweren Holzklotz — wir hatten dazu einen dicken Fleischerhackeblock genommen — befestigt war. Dieser Klotz war mit Bohrern soviel als möglich am Podium fest gemacht. Wenn die Trägerin des eisernen Reifens vorwärts stürzte, so sprang durch die Wucht des Anpralls eine Feder auf, der Reif öffnete sich und klirrte herab, nachdem kurz zuvor ein kleiner Schraubenverschluß unbemerkt geöffnet worden war, der ein vorzeitiges Abfallen des Ringes verhüten mußte.

Hatte nun unsere Jungfrau vergessen, diese kleine Schraube zu öffnen, oder hatte sie dieselbe vielleicht im Feuer des Gefechtes in verkehrter Richtung gedreht, also fester angezogen — wer weiß es? Jedenfalls öffnete sich der Eisenring nicht, und die festhaltende Kette riß die Darstellerin ebenso gewaltsam zurück, als sie sich loszureißen strebte. Drei-, viermal riß sie, wie ein wildgewordenes Ungeheuer, an ihrer Kette — aber sie kam nicht los. Endlich wurde sie frei, aber auf ganz unerwartete Weise. Durch den wiederholten Prall hatten sich nicht der Leibring oder die Kette, sondern die den Holzblock festhaltenden Bohrer gelockert, ein letzter Ruck löste den Klotz ganz: Johanna stürzte ins Gefecht, indem sie an ihren festhaltenden Ketten den schweren Block hinter sich herschleifte.

Daß nach dieser „Kraftszene“ für den Tod der Jungfrau

nicht mehr viel Andacht im Zuschauerraum herrschte, läßt sich wohl annehmen.

Ich schlug drei Kreuze hinter dieser „Jungfrau"-Aufführung und verließ die Stätte so vielen Unheils. Auf der Treppe klopfte mir plötzlich jemand auf die Schulter. Es war unser Komiker, der sich in dem personenreichen Stück als „Köhler" nützlich gemacht hatte. „Was schneiden Sie denn für ein Gesicht?" redete er mich an, und als ich nur mit einem unwilligen Brummen antwortete, fuhr er im Biedermannstone fort: „Es war doch eine schöne Vorstellung!"

„Jawohl, eine schöne Vorstellung!"

„Sie haben die ‚Jungfrau' ganz so inszeniert, wie sie sich Schiller selbst gedacht hat."

„Mensch, wenn Sie hier noch schlechte Witze machen wollen — —"

„Aber ganz und gar nicht! Schiller sagt es ja im Stücke selbst."

„Was soll denn das wieder heißen?"

„Ich sage es ja selber als Köhler, fünfter Akt, zweite Szene."

„Aber zum Donnerwetter, was denn?"

„‚Die Jungfrau ist sehr traurig!'"

Die Geschichte eines Theatermanuskripts

Die Ehrensäule des deutschen Federheldentums, die alljährlich mit neuem Fleiße und neuer Gewissenhaftigkeit emporgetürmt und Kürschners Literaturkalender benannt wird, zählt etwa 14000 deutsche Schriftsteller oder schriftstellernde Deutsche auf.

Neben jedem Namen stehen hübsche kleine Sinnbilder für die besondere Tätigkeit des betreffenden Schriftstellers. Eine Lyra zeigt an, daß er herrliche Gedichte macht, eine Feder, daß er geistvolle Feuilletons schreibt, der Theologe wird durch ein Kreuz, der Verfasser philosophischer Schriften durch drei Sterne ausgezeichnet, und so gibt es der sinnreich ersonnenen Zeichen mehr. Keines aber kehrt häufiger wieder als eine kleine Maske, die recht verschmitzt drein schaut, als freue sie sich, daß es so viele Dramatiker gibt.

Hofrat Kürschner hat einst mein Ansinnen, die Zahl dieser Maskenträger in seinem Almanach zählen zu lassen, höflich, aber bestimmt abgelehnt und mir anempfohlen, dies Riesenwerk gefälligst durch einen Beamten der Generalintendantur, denen er die größte Gewissenhaftigkeit zutraue, vornehmen zu lassen.

Da ich mir nun einmal vorgenommen hatte, diese Plauderei mit authentischen Zahlen zu beginnen, was immer einen gediegenen Eindruck macht und ein gutes Vorurteil erweckt, so tat ich nach seinem Rate; aber der so ehrenvoll Beauftragte kam bereits nach wenigen Tagen bleich und zitternd zu mir mit der innigen Bitte, ich möge von meinem Ansinnen abstehen. Er sei

schon beim Buchstaben C auf über 400 dramatische Dichter gekommen, und selbst im Traume sehe er nur lauter kleine, grinsende Larven um sich her. Mich jammerte des Ärmsten, und daher weiß ich bis auf den heutigen Tag nicht, wie viele Bühnenschriftsteller es im deutschen Dichterwalde gibt.

Eines aber weiß ich, daß diese Dramatiker ihren stolzen Namen nicht zum Spaß führen.

Δραμα heißt im Griechischen (ich habe mir's einmal vorgesetzt, im Anfang recht gelehrt zu kommen, erschrecken Sie nicht, nachher hört's auf) Handlung, Tätigkeit, und tätig sind sie, die Dramatiker, das muß man ihnen lassen. Allein am Königlichen Schauspielhause in Berlin z. B. gehen alljährlich etwa 500 Manuskripte ein; es hat aber auch schon besonders furchtbare — Verzeihung, ich wollte sagen fruchtbare Jahre gegeben, die über 600 Einsendungen gezeitigt haben.

Dies ist jedoch nur ein mäßiger Teil der Dramenerzeugung in deutschen Landen, denn alle gepfefferten Ehebruchskomödien, alle rötlichen und roten sozialen Schauspiele werden ja an dieser Stätte gar nicht eingereicht, von derben Schwänken und ausgelassenen Possen ganz zu geschweigen. Ich glaube, die volle Summe der in Deutschland alljährlich geborenen Kinder der dramatischen Muse ist überhaupt gar nicht festzustellen. Der Inhaber des rührigen Bühnenverlags Entsch hat mich allen Ernstes versichert, daß alljährlich an 1000 Bühnenwerke durch seine Hände gingen.

Diesen gewaltigen Zahlen der Produktion steht nur eine verhältnismäßig sehr bescheidene Ziffer der erfolgten Aufführungen gegenüber.

Wie erklärt sich dies Mißverhältnis? An welchen Klippen und Untiefen scheitern so viele dieser Versuche, das offene Bühnenmeer zu erreichen, welche Irrwege muß das Manuskript wandeln, ehe es zum ersehnten Ziele der Annahme gelangt, welche Wege hat es noch zu durchlaufen bis zur wirklichen Aufführung?

Wer kann auf alle diese Fragen Antwort geben, wer unternimmt einmal den Versuch, die Geschichte des Theatermanuskripts zu schreiben?

Ich möchte so frei sein und bitte nur von vornherein um Vergebung, wenn ich dabei manchmal rechts und links von dem vorgezeichneten Wege abweiche, um in die Seitentäler einen Blick zu werfen, die sich auf unserem Pfade öffnen werden.

Eine wahrhafte und gründliche Geschichte des Manuskripts müßte wohl eigentlich mit dem ersten Federzuge beginnen, den der Dichter auf den ersten Bogen unschuldweißen Papieres tut — aber die Weihestunden dieser Urperiode des Manuskripts sind ja in den meisten Fällen die einzigen Freuden, welche der hoffnungsfeste Vater an seinem Geisteskinde erlebt; wir wollen sie nicht trüben, indem wir sie hier zerfasern und zergliedern. Wir beginnen daher unsere Forschung erst mit dem Augenblicke, wo der beglückte Verfasser den letzten Federstrich getan hat und das vollendete Ganze noch einmal mit zärtlichem Blicke umfängt.

Jetzt geschieht nun leider meistenteils das nicht, was zu allererst geschehen sollte.

Dem Verfasser kommt seine Handschrift im eigentlichen Sinne des Wortes gewöhnlich so schön vor, jeder noch so krause Buchstabe erscheint ihm so sehr als ein sichtbarer Ausdruck seiner dichterischen Individualität, daß er sich nicht entschließen kann, seine Arbeit einem von der Muse nicht geküßten, schnöden Abschreiber anzuvertrauen.

Wer es irgend zu erschwingen vermag, sollte sein Manuskript drucken lassen. Abgesehen von dem unschätzbaren Vorteil, das Stück gleichzeitig an mehrere Bühnen versenden zu können, braucht es wohl nicht näher auseinandergesetzt zu werden, daß der schlechteste Druck auf dem elendesten Papier sich noch hundertmal leichter liest, als eine Idealschrift auf Velinpapier. Ob die Schreibmaschine ein leidlicher Ersatz für den Druck sei, darüber

ist die Meinung der Fachleute noch geteilt. Die älteren Systeme mit ihrem blauen Druck waren freilich zu längerem Lesen nicht sehr einladend, aber die neuen, in Schwarzdruck hergestellten Kopien kommen doch, meiner Erfahrung nach, dem Buchdruck sehr nahe, wofern sie nicht auf dem bekannten dünnen Seidenpapier hergestellt sind, das angewendet wird, um mehrere Abdrücke gleichzeitig herzustellen. Die nächste Seite schimmert nun durch — freilich gibt es hierfür ein gutes Gegenmittel, indem man ein weißes Kartonblatt zwischen die einzelnen Blätter einlegt, aber es bleibt die große Unbequemlichkeit, daß man bei jedem Umblättern befürchten muß, die Seiten zu zerreißen, und außerdem ist das Manuskript schlecht zu halten, da es beständig in sich zusammenfällt. So bereitet es dem Leser lauter kleine Tücken und Unannehmlichkeiten, die ihn aus der Milde und Nachsichtsstimmung zu reißen vermögen, welche ihm jeder Autor im eigensten Interesse von Herzen wünschen muß.

Was übrigens die Abschrift anlangt, so muß sie durchaus kein Meisterwerk der Schönschreibekunst sein. Es genügt vollkommen, wenn sie von einer deutlichen und vor allem von einer nicht allzu ausgeschriebenen Hand ist. Eine etwas steile, daher dem Charakter gedruckter Typen entsprechende, sogenannte Aktenschrift ist gewöhnlich die leserlichste und günstigste; eine recht glatte, langgestreckt-flüssige Kaufmannsschrift dagegen kann den Leser manchmal zur Verzweiflung treiben.

Abgesehen von schlechter und undeutlicher Schrift — es gibt ja auch Handschriften, die von weitem bildschön aussehen und dennoch durch eine gewisse Verwaschenheit ermüden — gibt es noch allerhand Scheußlichkeiten, womit Autoren, die gegen ihr eignes Fleisch wüten, die bedauernswerten Menschenkinder quälen können, welche verurteilt sind, berufsmäßig Manuskripte lesen zu müssen.

In erster Reihe gehören dazu: blasse Tinte — auch blaue und violette Tinten haben ihre Reize —, dann kommen die

Formate an die Reihe, in denen eine erschreckende Mannigfaltigkeit entwickelt werden kann.

Da gibt es Folianten, bei welchen man zur Entzifferung der obersten Zeilen ein Fernrohr verwenden könnte, und Elzevirgrößen oder vielmehr -kleinheiten, die zu beständigem Umblättern zwingen, merkwürdige Mappenformationen, in denen die Blätter einzeln und womöglich unnumeriert liegen, so daß man die größte Angst haben muß, sie durcheinander zu bringen.

Versuchen wir es, diesen Ausgeburten entmenschter Phantasie gegenüber das Bild des Mustermanuskripts zu malen, so stellt sich dieses als ein Quartheft dar (oder mehrere, dann aber eines für jeden Akt) mit mäßig starkem, biegbarem Umschlage.

Ein berufsmäßiger Manuskriptenleser liest nämlich nicht nur zu Hause, sondern auch in seinem Bureau, in der Straßen- oder Stadtbahn, und wenn man auch für diesen Fall in seinem Überzieher eine sogenannte Aktentasche, auch Diebstasche genannt, hat, so gehört es doch nicht zu den Annehmlichkeiten, sich mit einigen Pfunden von Einbanddecken zu beschweren. Neuerdings haben sich bei mir einige pfiffige Autoren eingestellt, die statt des üblichen schwarzen oder braunen Umschlags gelbe, hellgrüne, blaue oder rote verwenden. Das hat den großen Vorzug, daß man sich das Manuskript besser merken kann — außerdem findet man es leichter, wenn es zurückgeschickt werden soll.

Auch das ist für beide Teile wertvoll!

Die Namen der handelnden Personen, die szenischen Vorschriften wie die Spielanweisungen müssen unterstrichen werden, damit sich der eigentliche Text klar als solcher abhebt. Die Unterlassung dieser Gepflogenheit kann leicht den Anfänger verraten und ein gewisses Mißtrauen erwecken.

Unser Mustermanuskript wäre also hergestellt.

Nun kommt der hocherhebende Augenblick, in dem der Dichter es zur Post gibt, einschreiben läßt oder mit Wertangabe von 100 Mark versendet. Letzteres ist etwas billiger als einschreiben,

und falls die Sendung verloren gehen sollte, was wohl noch nie geschehen ist, einträglicher, denn bei in Verlust gegangenen Einschreibpaketen vergütet die Post nur per Kilo. Es müßte schon eine gewichtige Tragödie sein, die dann ihrem vollen Werte nach ersetzt wäre.

Wohnt der Verfasser am Orte, so reicht er auch wohl sein Opus persönlich ein, es gibt auch Autoren, die deswegen eine Reise nicht scheuen.

Einen besonderen Wert hat dieser Weg wohl nur in seltenen Fällen.

Viele und namentlich die in der Theaterpraxis bewanderte Verfasser lassen ihre Arbeiten durch einen Agenten einreichen. Die Vorteile des Zwischenhandels erweisen sich auch in diesem Falle, eine Zurückweisung wird minder persönlich empfunden, der Agent weiß besser, an welcher Bühne das Werk den geeigneten Boden finden kann, und darauf kommt in Berlin z. B., wo die Theater eine Art Arbeitsteilung vorgenommen haben, sehr viel an.

Berlin hat bekanntlich jetzt eine Art Hegemoniestellung in der deutschen Bühnenwelt. Was in der Reichshauptstadt gefallen hat, wird im übrigen Reiche begehrt, obwohl es da nicht immer des gleichen Erfolges sicher ist. Den ausschließlichen Gültigkeitsstempel, den Paris den dramatischen Erzeugnissen in Frankreich aufdrückt, hat sich Berlin, ich möchte sagen erfreulicherweise, noch nicht im selben Grade erwerben können.

Nicht nur im negativen Sinne bewahren sich die anderen großen Geistesherde unseres Vaterlandes ein eignes Urteil, sie haben auch oft genug Stücken eine Goldprägung verliehen, welche in Berlin und im Reiche respektiert wurde. Beispielsweise wurde das vielgespielte „Renaissance“ in Dresden aus der Taufe gehoben, und München darf sich rühmen, in „Vasantasena“ ein poetisches Kassenstück entdeckt zu haben, das wohl über alle deutschen Bühnen ging. Sudermann hat bekanntlich sein „Glück

im Winkel" erst an vielen deutschen Theatern aufführen lassen, ehe er dies Werk in Berlin zur Darstellung bringen ließ.

Ein Stück, das seine Erstaufführung im Reiche erlebte, kann also in Berlin sehr gefallen, aber ein bei der Premiere in Berlin durchgefallenes kommt schwerlich über das Weichbild der Reichshauptstadt hinaus.

Erstaufführungen kann es überall geben, Premieren aber finden fast nur in Berlin statt. Eine Premiere ist nämlich eine erste Aufführung, bei der es sich um das Wohl und Wehe eines Werkes für die Zukunft handelt, eine Erstaufführung ist und bleibt eben nur eine erste Aufführung.

Daß es an solchen in großen und kleinen Städten niemals mangelt, dafür ist das mit Recht so gefürchtete Institut der Lokaldichter da.

Diese Spezies fehlt wohl in keinem Ort, der über ein Theater oder auch nur einen durchreisenden Thespiskarren zu verfügen hat.

Der Lokaldichter — manchmal gehört er auch zum genus femininum — ist nicht selten Professor oder wenigstens Oberlehrer, bisweilen schreibt er auch noch die Rezension im Lokalblatt, und zwar fast stets nicht um des schnöden Mammons, sondern um der guten Sache willen.

Ich bitte dies nicht als üblen Scherz auffassen zu wollen. Die Theaterkritik aus unseren Mittel- und selbst in den Kleinstädten ist gar oft nicht nur an Ausführlichkeit, sondern auch an Ernst, Sachlichkeit und liebevollem Eingehen den Besprechungen überlegen, welche die Kritik der großen Zentren in fliegender Hast tagtäglich liefern muß.

Aber kehren wir zu unserem sehr verehrten Herrn Lokaldichter zurück.

Versetzen Sie sich mit mir in die Seele des armen Theaterdirektors, der am Fenster seines Bureaus steht und beobachtet, wie sich wohl unten der Verkauf an der Tageskasse gestalten will.

Da fährt er zurück, er hat eine ihm nur zu wohlbekannte Gestalt erblickt. Würdevollen Schrittes naht sie, den Dolch im Gewande, d. h. ein dickleibiges Manuskript unter dem Arme. Er trägt es offen, unverhüllt zur Schau, alle Welt mag wissen, daß der Herr Doktor mit einem neuen Stücke zum Herrn Direktor geht. Einen Augenblick denkt dieser daran, sich verleugnen zu lassen, aber ein Blick auf den Kasseneingang hat ihn belehrt, daß der „Andrang" heut ein recht mäßiger ist, die heutige Vorstellung ist eben nicht sehr wohlwollend besprochen worden, und zwar von eben dem Gewaltigen, dem Literaturpapst von Xlingen, der da ins Theater eingetreten ist.

Es geschah gewiß nicht aus persönlicher Animosität. Wenn man ihm etwas vorwerfen will, so wäre es nur dies, daß er es nicht vermag, seinen absoluten Standpunkt zu verlassen und den Verhältnissen Rechnung zu tragen. Er vergißt, daß man in Xlingen mit anderen, minderwertigen Kunstkräften rechnen muß, als in Leipzig, wo er studiert und noch Inszenierungen von Laube gesehen hat. Er vergißt auch, daß er damals 30 Jahre jünger und leichter empfänglich war als heute. Er bringt nicht in Anschlag, daß Xlingen nicht München ist, wo er im vorigen Jahre einige treffliche Aufführungen sah. Wie hoch wird er seine Ansprüche erst stimmen, wenn er wirklich — und man munkelt stark davon — im nächsten Jahre eine Woche in Berlin zubringen wird.

Vor einem solchen Mann darf man sich einfach nicht verleugnen lassen.

Man muß selbst die Vorlesung seines Manuskripts geduldig über sich ergehen lassen, lachen, wenn es ein Lustspiel sein soll, tief ergriffen scheinen, wenn, wie in der Regel, eine tragische Wirkung beabsichtigt ist.

Ja — die Vorlesung — gut, daß wir darauf kommen, die ist auch ein wichtiges Kapitel in unserem Thema.

Ist es von Nutzen, wenn der Dichter sein Werk vorliest?

In den meisten Fällen wird dieser Frage die Erwägung gegenüberstehen, ob des Autors Stellung in der Theaterwelt eine solche ist, daß man hocherfreut sein muß über die Ehre, mit einer höchst eigenmündigen Vorlesung überhaupt beglückt werden zu dürfen.

Betrachten wir aber die Sache prinzipiell, so kann man im allgemeinen sagen: eine Vorlesung erreicht nur dann den beabsichtigten Zweck, wenn der Dichter nebenbei auch einige darstellerische oder deklamatorische Begabung besitzt.

Wir können für diese Behauptung einen klassischen Zeugen stellen in Karl von Holtei, der in seinen „Vierzig Jahren" erzählt, welche Tradition noch zu seiner Zeit über die erste Vorlesung des „Wallenstein" in Weimar lebendig war. Schillers schwäbisch gefärbtes Pathos hatte die Hofschauspieler nicht nur völlig kalt gelassen, sondern sogar über den unendlichen Wert der Dichtung vollkommen getäuscht. Erst als einige Tage später einer der Künstler zufällig über das Manuskript geriet, ging ihm — Holtei nennt leider den Namen dieses Entdeckers nicht — die ganze Herrlichkeit des größten deutschen Dramas auf, und er lief herum, um seinen Fund allerorten zu verkündigen.

Vermag der Vortrag oft die Wirkung eines Werkes zu schädigen, so läßt sich aber auch das Gegenteil denken. Ich habe schon einigemale die Erfahrung gemacht, daß eine auch im äußeren sich stark auslebende Dichternatur durch ihren Vortrag, dem selbst solche Äußerlichkeiten keinen Eintrag zu tun vermochten, über die Bühnenwirkung eines Stückes geradezu hinwegzutäuschen vermochte. Dies pflegt naturgemäß am leichtesten einzutreten, wenn das Werk sich auf dem hohen Kothurn bewegt und die Macht des vom eignen Schaffen wie berauschten Dichters suggestiv den Hörer überwältigt.

Daß trotz dieser Gefahren jeder Autor bestrebt ist, seine Arbeit zunächst selber zu Gehör zu bringen, ist bekannt. Einen Vorteil hat er dabei immer: der Angelesene muß standhalten,

bis das letzte Wort verklungen ist, und eine Entscheidung muß gegeben werden, so oder so.

Sonst aber plagt den armen Autor die Zweifelsangst: Wann werde ich gelesen werden, und wer liest mich?

Ja wann? Die 500 bis 600 Einsendungen müssen doch, wenn man gerecht verfahren will, nach der Reihe gelesen werden — welche Nummer hat nun unser Manuskript getroffen? — und außerdem kommen doch noch immer einige Werke von Autoren, die „hors ligne“ stehen und demgemäß behandelt werden wollen.

Wer liest? — Bei größeren Kunstinstituten pflegt diese Pflicht dem Dramaturgen obzuliegen, der hier und da von einem Lesekomitee unterstützt wird.

Ach, der Dramaturg! Das ist kein beneidenswerter Mann. Sechshundert Stücke soll er jährlich lesen und beurteilen, also täglich zwei, denn zwei Monate Ferien müssen wir dem Ärmsten doch wohl gönnen.

Jeder Mensch ist bei jedem Kunstgenusse (und von einem solchen kann hier nicht immer die Rede sein) von seiner Stimmung abhängig. Wer vermöchte über die lustigste Posse zu lachen, wenn er verurteilt würde, vom Krankenlager eines seiner Lieben weg ins Theater zu gehen, wer kann nach einem fröhlichen Gelage der „Braut von Messina“ oder dem „Tasso“ mit Andacht lauschen?

Aber der arme Dramaturg soll immer eindrucksfähig sein, und er soll zugleich die Befähigung haben, wenn ich so sagen darf, plastisch zu lesen, der tote Buchstabe muß sich bei ihm sofort in das gesprochene Wort übersetzen, er hat zugleich Dichtung, Bühne, Schauspieler und womöglich auch das Publikum ins Auge zu fassen.

Zunächst wird er eines lernen müssen — und das kann er zu seinem und der Sache Heil sehr bald —: Spreu vom Weizen zu unterscheiden und die erstere mit leichtem Wurf auf der Schaufel zu prüfen.

Von Zeit zu Zeit treten auf der Bühne der Öffentlichkeit

entrüstete Männer auf, welche gegen die Theaterdirektionen den nicht allerwege unbegründeten Vorwurf erheben, ihre, d. h. jener entrüsteten Männer, Manuskripte seien überhaupt nicht gelesen worden, und die Anwendung des mit Recht so unbeliebten gedruckten Ablehnungsformulars sei die schnödeste Frivolität und Ungerechtigkeit, die sich überhaupt denken ließe. Die entrüsteten Männer können ihre Behauptung gewöhnlich beweisen, denn sie haben mit großer Klugheit ein paar Seiten ihres Manuskripts zusammengekleistert oder geheftet, und die Blätter klebten noch aneinander und die Heftfäden waren nicht getrennt, als das Werk zu seinem Urheber zurück= — sagen wir: gekehrt wurde.

Diese nicht wegzuleugnende Tatsache genügt, um einen Sturm der Entrüstung gegen die leichtsinnigen, gewissenlosen Bühnenleitungen und gegen ihre Organe zu entfesseln, und das Publikum, das solche Schandtaten „gedruckt in diesem Jahr" liest, entsetzt sich gebührendermaßen.

Ich will nicht leugnen, es mag hier und da vorkommen, daß bei der Prüfung des Manuskripts nicht mit der gehörigen Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit verfahren wird — den Schaden davon trägt der zur Prüfung Berufene, denn irrt er, so irrt er sich selber, und ein anderes Theater fängt den fetten Fisch; wenn aber die meisten jener „wilden Kläger", wie Kleist im „Käthchen von Heilbronn" sagt, ihrer Klage nur einige Stichproben ihrer Werke mitgeben möchten, so würde das allgemeine Urteil nicht so leicht zur allgemeinen Verdammung werden.

So hub z. B. ein großes, langes, historisches Stück, das uns eingereicht war, damit an, daß ein Kaiser — ich weiß nicht mehr, welcher es war, jedenfalls war es ein sehr alter — zu seinem Bruder folgende schönen Worte sprach:

„Nun, Bruder, gib mir einen guten Rat!
Es ist für mich doch eine schwere Tat,
Daß mich bisher nicht die Geschichte ehrte.
Doch bin ich so, daß ich dies je begehrte?"

Konnte dieser bescheidene Kaiser nun wohl begehren, weiter gehört zu werden?

Da las ich, oder um der Wahrheit die Ehre zu geben, begann ich neulich einen Jugurtha zu lesen, oder war es ein Masinissa oder eine Sophonisbe? — diese armen Leute und viele ähnlichen Schlages wandeln rastlos im deutschen Dichterwalde um und werden nicht zur Ruhe kommen bis zum Weltende, bis zur großen Eisperiode, wo endlich auch alle Tinte einfrieren muß.

Jenes Drama begann also:

„Schon graut im fernen Ost der ferne Tag,
Es hat der Hahn bereits den ersten Kräh getan."

Glauben Sie, daß ein solcher Anfang ermutigend zum Weiterlesen wirkt? Hat da nicht jeder auch nur literarisch angehauchte Mensch das unabweisbare Gefühl, hier einem Erzeugnis der mit Recht so gefürchteten Jambenspritze gegenüberzustehen?

Die Jambenspritze ist aber ein entsetzliches Instrument, um so schrecklicher, als es von jedem, der einige Schulbildung genossen, und die deutschen Klassiker gelesen hat, leicht und mühelos, wenn auch nicht gefahrlos in Anwendung gebracht werden kann.

Hier drängt sich mir die Erinnerung an meinen teuren, unvergeßlichen, im Alter von 86 Jahren noch viel zu jung gestorbenen väterlichen Freund Karl Werder, den großen Shakespearekenner, den warm empfindenden Ästhetiker, auf, der über die Jambenschmierer in förmliche Wut geraten konnte.

„Sehen Sie," sagte er einmal zu einem sehr hochgestellten Dilettanten, der sich — er war sonst ein sehr feingebildeter Herr — weil er die Jambenspritze gut handhaben konnte, auch für einen Dichter von Gottes Gnaden hielt, „sehen Sie solche Verse, wie Sie machen, die brauche ich gar nicht zu schreiben, in diesen kann ich sprechen. Das kostet gar keine Mühe.

Wo ist Parmenio? Wer sah ihn heut?
Da naht er schon! Wie steht's, Parmenio?
Saht ihr den Feldherrn nicht? Wo weilt er wohl?
Warum erscheint er nicht? Es drängt der Feind —
Und es verzagt das Heer, der Führer fehlt
Sein Aug' allein gewährt dem Krieger Mut,
Und gerade jetzo will es uns nicht leuchten.

In solchen Versen will ich sprechen ganze Stunden lang! Nehmen Sie dagegen nur den Anfang des „Julius Cäsar“:

‚Packt euch nach Haus, ihr Tagediebe, marsch!
Wißt ihr denn nicht, daß ihr am Werkeltage
Nicht ohne Zeichen euerer Hantierung
Einhergehen dürft. He! Wißt ihr das nicht?‘

Das ist doch wohl ganz etwas anderes! Oder meinen Sie nicht?“

Der hohe Dichter meinte allerdings „nicht“.

Solche Ellenversmaße muß nun der bedauernswerte Dramaturg tagtäglich abmessen, und wohl ihm, wenn er gleich nach den ersten Seiten erkennen kann, daß er zu einer Orgie des Dilettantismus zu Gaste geladen ist. Die völlige dichterische Impotenz und das literarische Analphabetentum zu erkennen, ist ja nicht schwer. Ja, hierbei erblühen dem Vielgeplagten manchmal „Freuden über alle Freuden“. Mit welcher Wonne erinnere ich mich eines Dramas, das den schönen Titel führte: „Auf Goethes Tod“. Der erste Akt spielte „in der Gruft Goethes“, und der „Totenwächter“ führte in das Stück mit den schönen Versen ein:

„Ich bin gewohnet vieler Fremden!
Als dieser große Mann gelebt,
Da kamen Hörer aller Enden,
Verehrer, Schüler, hergestrebt.
Nun ist er tot, der allen so teuer,
Der Zudrang ist jetzt ungeheuer!“

Spielte dies dramatische Gedicht in Grüften, so kann ich ihm eins „aus den reinen Lüften“ entgegenstellen. Es hieß

„Ein Sängerfest auf dem Uranus“. Das Personenverzeichnis führte nur „handelnde Geister“ auf. Unter diesen Homer, Beethoven, Moltke, Roon und Wilhelm I. Eingeleitet wurde die Dichtung, deren erster Akt auf dem Monde spielte, durch den Geist einer Jungfrau, welche folgende schönen Verse von sich gab:

„O wie ist es doch so schön
Auf dem Mond spazieren gehn
Und zuweilen durch sein Loch
Auf die Erde herabzusehn!“

Glauben Sie nicht, daß dies Erfindungen von mir sind! Es ist wahrhaftige Wirklichkeit. Ich wäre stolz, wenn ich so etwas erfinden könnte.

Am meisten Mühe und Zeit kosten die Halbtalente oder die Talente, denen Bildung und Geschmack fehlen. Von Akt zu Akt hofft man auf einen originellen dichterischen Gedanken zu stoßen, auf eine dramatische Wirkung, denn eine Ahnung davon blitzt ja stellenweise aus dem Manuskript hervor, oder der Stoff ist wenigstens nicht ganz gewöhnlich. Hat man sich aber durch alle fünf Aufzüge durchgearbeitet, so wird man meist an die Reden des Graziano im „Kaufmann von Venedig“ gemahnt, man fragt mit Antonio: „Ist das nun irgend was?“ und antwortet mit Bassanio: „Graziano spricht unendlich viel nichts. Seine vernünftigen Gedanken sind wie zwei Körner Weizen in einem Scheffel Spreu. Ihr sucht den ganzen Tag, bis ihr sie findet, und wenn ihr sie gefunden habt, so verlohnen sie das Suchen nicht.“

Halten wir uns bei dem Dramaturgen nicht länger auf — helfen können wir ihm doch nicht — nehmen wir an, der Dramaturg hätte einen weißen Raben, ein gutes Stück gefangen, der Regisseur hätte diesem Urteil zugestimmt, und der Intendant hätte sein Placet erteilt — der seltenere umgekehrte Weg kann auch stattfinden — das Werk wäre mithin angenommen.

Unser Manuskript wird nun Gegenstand eines Vertrages, durch den das betreffende Theater das Recht der Aufführung erwirbt.

Es ist bekannt, daß diese Verträge heutzutage recht einbringend sein können, und daß der Autor eines bühnenwirksamen Lustspiels in einem Jahre mehr erwerben muß, als Schiller und Goethe zusammen durch ihre dramatischen Arbeiten gewonnen haben. Die größeren Hoftheater zahlen 10% der Bruttoeinnahme, die Stadttheater gewöhnlich 6%. Am meisten müssen verhältnismäßig die kleineren Bühnen abgeben. Sie erhalten von dem Agenten, der das Stück in Vertrieb hat, wofür er wieder von den Tantiemen des Verfassers gewöhnlich 10% bezieht, die Aufführungsberechtigung oft nur gegen die Zahlung eines festen Honorars oder einer Garantie auf die zu erwartenden Tantiemen.

Oft muß auch ein Theater, das ein gangbares Stück geben will, noch einen oder zwei ältere Ladenhüter dazu erwerben.

Der arme Direktor in Xlingen ist nun in einer üblen Lage. Er muß das neueste Stück, das in Berlin Erfolg hatte, von dem in allen Zeitungen zu lesen steht, bringen, das verlangen die Xlinger. Aber sie haben doch darum sich ihres Urteils nicht begeben; gar oft gefällt ihnen das Werk weniger oder gar nicht, und der Direktor hat Geld und Mühe verloren.

Wir wollen uns aber bei der ferneren Geschichte des Manuskripts, wie wir es teilweise schon bisher getan haben, in den höheren Regionen des Theaters halten, unser Stoffgebiet würde ein zu reichhaltiges werden, wenn wir versuchen wollten, alle Schattierungen von A- bis Xlingen zu schildern.

Wir befinden uns also an einem großen Theater, von dessen Bureau aus zunächst die Notiz an alle Zeitungen wandert, daß unser Werk angenommen worden ist. Hierauf geht das Manuskript in die Hand des Regisseurs über, der es „einrichtet" und streicht — darauf kommen wir später zu sprechen — und dem Rollenschreiber übergibt.

Liegt das Stück bereits „manuscript not for sale" als Manuskript gedruckt vor, so kauft man wohl auch eine Anzahl Exemplare und teilt diese als Rollen aus.

Für den gebildeten Darsteller, und Gott sei Dank dürfen wir zum allergrößten Teil mit solchen rechnen, ist es natürlich von größtem Vorteil, nicht nur seine Rolle, sondern stets das ganze Dichtwerk beim Studium berücksichtigen zu können. Er lernt die Reden der übrigen Personen nicht nur aus kurzen Stichworten kennen, sondern hat den Gang der Verhandlung stets vor Augen, immerhin läßt sich nicht leugnen, daß das mechanische Geschäft des Memorierens mittels einer Rolle leichter bewältigt werden kann.

Die jüngere Schauspielergeneration zieht heutigentags wohl ziemlich allgemein das Studium aus dem Buche vor, doch gibt es viele treffliche ältere Darsteller, die durchaus auf Überweisung einer Rolle bestehen zu müssen glauben. Bei Werken bewährter und bekannter Autoren, denen man von vornherein mit Vertrauen entgegensieht, werden jetzt die Rollen gedruckt oder autographisch hergestellt.

Die Besitzer einzelner Rollen lernen das Stück erst aus der Leseprobe kennen, aber auch wo Bücher als Rollen verteilt werden, ist die Leseprobe keineswegs entbehrlich, denn das gehörte Wort wirkt doch noch ganz anders als das nur gelesene.

Die Theatergesetze aller Bühnen enthalten drakonische Bestimmungen über die Leseprobe. Jeder Darsteller soll bereits auf der Leseprobe Herr des Wortlauts seiner Rolle sein und ist gehalten, sie mit derselben Betonung und demselben Ausdruck zu lesen, wie er sie bei der Aufführung zu Gehör bringen würde. Auch die Vertreter kleinerer Aufgaben sollen der Leseprobe von Anfang bis zu Ende beiwohnen, um ihre Stellung im Stück genau kennen zu lernen usw.

Diese vortrefflichen und sehr wichtigen Vorschriften werden nun leider bei sehr wenigen Bühnen vollinhaltlich befolgt. Meist besteht die Leseprobe nur aus einem halblauten Herunterleiern der Rollen, und wer seinen Part heruntergehaspelt hat, klappt seine Rolle zu und verschwindet.

Hier beginnt schon die wichtige Tätigkeit eines guten Regisseurs, der es verstehen muß, bereits bei der Leseprobe das Interesse der Künstler zu erwecken und anzuspannen, so daß schon jetzt der ungefähre Eindruck zutage tritt, den die Aufführung erzielen kann. Jedenfalls wird man jetzt schon auf etwaige Längen des Stückes aufmerksam werden, falls sie nicht vorher der Streichkunst des Regisseurs zum Opfer gefallen sind.

Nach der Leseprobe muß den Mitgliedern Zeit gelassen werden, um ihre Rollen zu studieren oder wenigstens zu lernen. Inzwischen darf aber das Manuskript nicht rasten. Es wandert zunächst zum Herrn des Dekorations- und Maschineriewesens, dem Betriebsdirektor oder sogenannten technisch-artistischen Oberinspektor.

Bei kleinen Theatern empfängt der „Theatermeister" einfach die Anweisung des Regisseurs, denn der „fundus instructus", wie man seltsamerweise beim Theater die Vorräte an Dekorationen, Requisiten und Kostümen manchmal nennt, pflegt dort nicht so reichhaltig zu sein, daß man ihn nicht nach einigen Vorstellungen übersehen und im Gedächtnis behalten könnte. Anders steht es natürlich bei den Bühnen, in deren Kreise zu bewegen wir uns vorgenommen haben. Da lagern in großen Magazinen unzählige Prospekte, Kulissen und Satzstücke, in den sorgfältig geführten Registern, unter den vielen Skizzen kann sich nur der Chef des Ressorts zurechtfinden. Abgesehen jedoch von dieser Beherrschung des äußeren Apparates, walten Männer, wie Brandt in Berlin, Lautenschläger in München und andere, ihres Amtes auch mit künstlerischem Feingefühl; erst aus der genauen Kenntnis des darzustellenden Werkes entwickeln sie ihre dekorativen Pläne.

Das gleiche gilt von dem Maler, dem bei großen Bühnen das Kostümwesen unterstellt ist. Auch er muß das Stück gelesen haben, um das Zeitkostüm zu bestimmen, und die Charakteristik der Personen kennen lernen, um sie entsprechend kleiden zu können.

Da gibt es nun lange Konferenzen zwischen diesen Vorständen und der Regie, welche die Grundstimmung des äußeren Rahmens der Darstellung genau festzustellen hat.

Jetzt wandert das Manuskript an die unteren Ressortvorstände, an den Inspizienten, welcher das Szenarium ausziehen muß, das übersichtliche Verzeichnis aller Szenen des Stückes, die Stichworte für die auftretenden Personen, sowie für Geräusche hinter der Szene, für die Beleuchtungseffekte usw. Gewandte Inspizienten inspizieren wohl auch aus einem gedruckten Buche, wofern ein solches vorhanden; es ist dies aber nicht leicht, da es eine große Übersicht erfordert. Das Berliner Schauspielhaus ist in der glücklichen Lage, in Herrn Rupprecht einen Inspizienten zu besitzen, der beinahe alle Stücke aus dem Kopfe inspiziert, was ihm freilich so leicht keiner nachmacht.

Der Requisiteninspektor muß das Buch auch haben — Sie sehen, das arme Manuskript bleibt in unausgesetzter Bewegung.

Und die Wanderschaft ist noch nicht beendet, denn nun kommt noch der Bittgang zur Zensur, von der nur die Hoftheater befreit sind.

Wenn das Stück jetzt das große Glück haben sollte, verboten zu werden, so muß es wieder auf die Reise zu den anderen Behörden, die noch ein Wort mitzusprechen haben. Es gerät in den sogenannten Instanzenzug. Daß dieser gerade kein D-Zug ist, dürfte männiglich bekannt sein; erst nach häufigen Stationen kommt der beneidenswerte Direktor in den Wiederbesitz des natürlich schließlich dennoch freigegebenen Stückes, das durch die ganze Prozedur im vornhinein zum sicheren Kassenmagneten gestempelt worden ist — wenn es nicht ganz schlecht ist, denn dann nützt nicht einmal ein Polizeiverbot.

Endlich, endlich ist das Manuskript ganz heruntergekommen, nämlich von der Tischhöhe, auf der es bisher gehandhabt wurde, bis zum Fußboden der Bühne, auf dem das kleine Pult des Souffleurs steht.

Es verliert hier, meist nochmals abgeschrieben und in handlichem Quartformat sauber eingebunden, seinen Namen, es wird zum „Soufflierbuch“, und wir könnten Abschied von ihm nehmen, wenn es nicht seinen Manuskriptcharakter insofern beibehielte, daß noch mannigfache Veränderungen mit ihm vorgehen.

Auf der Probe stellt sich nämlich noch die Notwendigkeit manchen neuen Strichs, aber oft auch manchen Zusatzes heraus; zuweilen muß sogar ein Strich zur gewaltigen Freude des Autors nachträglich wieder „aufgemacht“ werden.

Die Aktschlüsse gestalten sich voller und runder, oder sie werden immer feiner und zarter, bis sie, wie Carlos im „Clavigo“ sagt, „so höflich ausgehen wie Bettlerlämpchen“, was bei den ganz „Modernen“ für die höchste Kunst gilt.

Selbst nach der Generalprobe haben schon die bedeutendsten Autoren noch durchgreifende Änderungen an ihrem Manuskript vorgenommen.

Erst mit der ersten Aufführung tritt Ruhe ein; freilich oft die „Ruhe eines Kirchhofs“. Die Änderungen, die noch nach einer Erstaufführung gemacht werden mußten, haben noch selten das Schicksal eines Werkes gerettet.

Nun endlich ist das Manuskript geworden, was es werden sollte: ein Theaterstück. Diesem erblühen neue Schicksale, aber beendet ist die Geschichte des Theatermanuskripts.

Theater-Rotwelsch

Unser Geschlecht gleicht ein wenig dem neugierigen Kinde, das nicht eher ruht, bis es sein Spielzeug recht innerlich untersucht und sich hierdurch die Freude daran recht gründlich verdorben hat. Wir zerstören uns gar zu gern unsere Illusionen, wir sehen gar zu gern hinter den Vorhang, wir „interviewen" große Männer, aber noch lieber ihre Kammerdiener, wir bringen uns große Geister durch die Nachlese ihrer Waschzettel und Schneiderrechnungen „menschlich näher", wir wollen schließlich von allem, was wir selbst nicht machen können, doch wenigstens wissen, wie es gemacht wird. „Wie wird man Schriftsteller?" „Wie wird man Schauspieler?" — es sind nicht unklug geleitete Blätter, welche ihren Lesern die mehr oder minder interessanten oder gar „sensationellen" Enthüllungen und Bekenntnisse berühmter Künstler auftischen können. Sie haben ein „groß Publikum".

Zum Glück ist eine lebendige Kunst kein totes Spielzeug. So modern es auch ist, hinter die Kulissen zu schauen, noch übt das Theater auf Tausende denselben Einfluß, denselben geheimnisvollen Zauber wie zu jenen kindlicheren Zeiten, wo man sich willig und ohne nach dem Ursprung zu forschen, der Täuschung hingab. Wie vertraut man heutzutage mit den Geheimnissen der Bühne ist, erhellt wohl am besten daraus, wenn man beobachtet, wie sehr unsere Sprache mit Ausdrücken, die der Theatersprache entlehnt sind, durchsetzt ist, wie leicht wir in solchen Rede-

wendungen und Bildern sprechen, fast ohne uns mehr ihrer Herkunft bewußt zu sein.

Das ist Ihnen wohl noch gar nie aufgefallen, liebenswürdige Leserin? Wenn Sie aber z. B. folgenden Satz, aus dem Zusammenhange herausgerissen, in einem Zeitungsblatte fänden: „Der Rede folgte nur der ‚Applaus' der ‚gut inszenierten' ‚Claque'. Der ‚tragische Held' ist gründlich ‚abgefallen', hat ‚seine Rolle ausgespielt', nie wird ihn ein ‚Stichwort' wieder ‚auf die Szene rufen', er kann nur noch ‚komische Partien' ‚kreieren', wenn er nicht ganz zum ‚Komparsen' herabgesunken ist, dem von anderer Seite ‚souffliert' wird. Nach diesem verunglückten ‚Debüt' wird kein ‚Gastspiel' mehr erfolgen können, sondern bald wird der ‚Vorhang' über dieser traurigen ‚Komödie' sich senken."

Wenn Sie das lesen, so wissen Sie gewiß nicht, ob hier von einem Handlanger der Kunst oder von einer gefallenen politischen Größe die Rede ist.

Aber doch gibt es noch eine ziemliche Anzahl von terminis technicis, von Ausdrücken der Kunstsprache, wenn man es vornehm — des Theater-Rotwelsch, wenn man es einfacher ausdrücken will, die noch nicht so oft über die Rampen ins Publikum gekollert sind, und das sind vielleicht die merkwürdigsten, denn wie bei großen und mächtigen Völkerschaften, so kann man auch bei dem kleinen und heiteren Bühnenvölkchen vom sprachlichen Gebiete aus historische Rückblicke tun.

Macht es Ihnen Vergnügen, mit mir einen kleinen sprachforschenden Ausflug ins Theaterland zu unternehmen? Er ist weder mühsam, noch wird er gar zu lange dauern, denn unser Sondersprachschatz ist nicht eben reich. Man könnte auch nicht gerade behaupten, daß er sich durch eigentümliche Schönheiten des Ausdrucks auszeichnete — uns ist er doch geläufig und nicht unlieb, wir kramen immer wieder darin herum, sei es auch nur im Scherze, und wenn wir unter uns in der „Bude" sind.

Wenn wir unser stolzes und säulengeschmücktes Schauspielhaus eine „Bude" nennen, wenn wir vor dem Betreten unserer mit aller ausgesuchten Pracht ausgestatteten Bühne sagen, wir steigen aufs „Brettl", so wollen wir damit keineswegs beide herabsetzen. Wir sind in diesem Falle nur keine stolzen oder eingebildeten Emporkömmlinge, sondern wir gleichen dann dem tüchtigen self-made man, dem Manne, der, wenn er auch aus niederen Verhältnissen aufstieg, sich seiner Herkunft doch nicht schämt, vielmehr gern bei der Erinnerung an die schweren und harten Jahre des Anfangs verweilt.

So mahnt uns die „Bude" an jene weit entlegenen und darum poetisch verklärten Zeiten, wo die meisten „deutschen Komödianten" ruhelos von Ort zu Ort zogen. Der italienischen Oper, dem französischen Ballett waren in den Residenzen prunkende Paläste errichtet, dem deutschen Komödiantenmeister oder Schauspielprinzipal — wie man damals den späteren „Direkteur" nannte — wurde auf sein submissestes Gesuch höchstens gnädigste Permission gegeben, vor dem Tore auf eigene Kosten und Gefahr eine „Bude" aufzubauen.

Da kommt „einer vom Bau", heißt es darum auch wohl in der Theatersprache von einem Kollegen, und diese Benennung ist gewiß älter und ehrwürdiger als die bekanntere: „Fettschminke", denn Fettschminke ist erst eine Erfindung der neuesten Zeit. Die alten „Seelenmaler" trugen entweder trocken gepulverte oder in Wasser geschlemmte Farben auf das Antlitz auf, und in welchen Massen dies geschehen mußte, läßt sich leicht ermessen, wenn man an die spärliche Leuchtkraft der Talgkerze oder der Öllampe denkt.

Heute lächeln wir, wenn wir in des Dichters Klingemann Reisewerk „Kunst und Natur" blättern und an die Stellen gelangen, in welchen er über die Beleuchtungsanstalten der besuchten Theater spricht, denen er als bühnenerfahrener Mann große Aufmerksamkeit zollt. Als auffallend prächtig erhellt

rühmt er das Leipziger Theater. Wir aber vermögen uns kaum vorzustellen, wie selbst der verhältnismäßig kleine Raum des jetzigen sogenannten Alten Theaters in der Pleißestadt durch den Kronleuchter von Öllampen genügendes Licht erhalten haben soll.

Aber in Leipzig, das auch in seiner Neigung und seinem Verständnis für die dramatische Kunst seinen ihm vom Altmeister Goethe verliehenen Beinamen „Klein Paris" bis auf diesen Tag mit hohen Ehren zu behaupten weiß, in Leipzig ging das Gestirn der Fettschminke auf, die von dem Schauspieler Baudius erfunden oder doch vervollkommnet wurde. Baudius wurde durch seine Art, sich zu schminken, oder wie es in der Kunstsprache heißt: „Maske zu machen", berühmt. Selbst sein von der Natur stiefmütterlich behandeltes Riechorgan wußte er durch kühnes Auftragen einer geeigneten Masse passend zu verändern und führte daher in der Kunstwelt den stolzen Namen: Nasenbaudius. Hierüber lache keiner, der nicht zu ermessen vermag, welches Hindernis ein ungenügender „Gesichtserker" einem Bühnenkünstler sein kann.

Lange Zeit bereiteten sich die alten Komödianten, wie die alten Maler, ihre Farben selbst. Mischungen und Rezepte wurden hoch und geheim gehalten, jeder hatte sein eigenes System, sich „das Lederzeug anzustreichen". Das ist der wenig zartfühlende Ausdruck unseres Wörterbuchs für „schminken", und, ich bekenne es schaudernd, er findet sogar auf die rosigzarten Teintauflagen unserer Damen Anwendung.

Doch zurück zu unserer bescheidenen „Bude"! Wird sie, im räumlichen und künstlerischen Betracht, gar zu klein, so heißt sie, wie männiglich bekannt, eine „Schmiere", und das „Brettl", schrumpft dann zum „Nudelbrett" zusammen. Mit dem „Meerschweinchen" wird dann die Reihe der Bezeichnungen für kleine und Wanderbühnen geschlossen. Was unbedeutender sei, die Schmiere, das schmale Nudelbrett oder das winzige Meer=

schweinchen ist schwer zu entscheiden. So viel steht fest, daß die zwei letzteren noch verhältnismäßig „anständige Verhältnisse" sein können, wogegen der Schmiere stets der im Worte liegende üble Begriff anhaftet. So wird denn auch manches größere Theater, bei dem etwas faul im Staate Dänemark ist, Schmiere oder auch „höhere Kunstschmiere" genannt, und auch der schlechte, nicht nur der kleine Schauspieler heißt „Schmierenkomödiant".

Der echte und rechte Schmierenkomödiant, das heißt der schlechte Wandermime, ist sehr stolz, sieht zwar mit großem Neid zur Gage seiner Hoftheaterkollegen hinauf, doch mit noch größerer Verachtung auf ihre Kunstleistungen hinab. Dort wird „auch nur mit Wasser gekocht", sagt er wegwerfend und tröstet sich leicht mit diesem unbestreitbaren Grundsatz.

Der Kochkunst entlehnt ist auch die Benennung „alter Schmarrn" für ein Ritterstück oder sonstige urzeitliche Dichtung von zweifelhaftem literarischen Werte. Der erfahrene „Schmierenhäuptling" weiß übrigens sehr gut, daß er im kleinen Städtchen mit einem solchen „alten Schinken", wenn es nur ein gehöriger „Reißer" ist, eine fettere Benefizeinnahme ergaukeln kann als mit einem meist mißtrauisch angesehenen neuen Stück; gibt es doch selbst große Städte, in welchen das Publikum den Erfolg einer „Novität" erst vorsichtig abwartet, ehe es sein Geld ins Theater trägt. Die Stücke können aber leider keinen Erfolg haben, wenn sie vor leeren Bänken „agiert" werden müssen.

„Wir sind heute in der Mehrzahl, wenn's zum Gefechte kommt," heißt es bei solcher betrübenden Gelegenheit oben auf der Bühne. Fragt dann einer: „Ist's heute voll?" so erwidert man: „Jammervoll!" oder mit leicht zu durchschauendem Doppelsinn: „Einige Plätze sind recht gut besetzt!"

Nun schaut er wohl durch das Loch im Vorhang und ruft schmerzlich aus: „Aber wo ist denn heut das Publikum?"

Worauf stets irgendein Witzbold mit dem uralten Scherz zur Hand ist: „Er ist hinausgegangen" oder „er holt Bier!"

„Holt Bier" ist überhaupt eine beliebte Antwort, wenn nach einem nicht aufzutreibenden Garderobier oder Friseur gerufen wird. Selbst die Abwesenheit eines Darstellers, der gerade auftreten soll, wird höhnischerweise mit dieser schnöden Redensart bemerkt. Dagegen meldet sich der Anwesende oft mit dem aus Laubes „Essex" beliebt gewordenen: „Hier hängt er!"

Aus obigem läßt sich leicht entnehmen, in wie hoher Wertschätzung guter Gerstensaft bei der Bühne steht, sowie daß Wein noch nicht zum Nationalgetränk des deutschen Bühnenvolks geworden ist, man müßte denn gerade den Ausdruck: „eine Rolle verzapfen" auch vom Weinfaß ableiten wollen, wogegen gewichtige Gründe sprechen, die wir hier nicht näher erörtern wollen. Übrigens wird eine Rolle niemals „gespielt" oder „gegeben", sondern, wie bereits bemerkt, „verzapft", was etwas ansäuerlich klingt, oder, und das kann auch ein Lob sein, „gemacht". Aus ganz grauen Zeiten klingt noch das Wort: eine Rolle „performieren". Ist das Latein und stammt wohl gar von den mittelalterlichen Passionsspielen und Mysterien her, oder weist es auf das englische „perform" und auf die Anfänge regelrechter Theaterkunst in Deutschland, auf die englischen Komödianten des 17. Jahrhunderts hin?

Gegen das französische „kreieren", welches sich in den Zeitungsberichten einen hohen Ehrenplatz zu erringen wußte, hat sich die Bühnensprache bisher stolz ablehnend verhalten.

Die Vorstellung und das Stück, sei es ein Trauerspiel oder eine Posse, werden „Komödie" schlechtweg genannt. Der verantwortungsvolle Mann, der darüber zu wachen hat, daß niemand seinen Auftritt versäumt, daß es zur richtigen Zeit donnert, und daß zur richtigen Zeit die Sonne auf- und untergeht, der durch Glocken eine Kuhherde oder einen Schlitten „markieren" muß, mit einem Wort: der „Inspizient", mag wohl auch ein Nachkomme des „inspiciens", des Aufsehers auf der Moralitäten- und Mysterienbühne, gewesen sein. Oder sollten

diese und andere lateinische Ausdrücke von den Studententruppen des wackern Magisters Velthen herstammen, der zuerst um das Ende des 17. Jahrhunderts mit geordneteren Darstellungen durch Deutschland streifte und junge Studenten unter seine Fahne zog, die dann nach einiger Zeit wohl auch wieder hübsch ordentlich zu ihrem Studium zurückkehrten? Im Französischen, dem doch sonst die meisten technischen Bezeichnungen für Bühnenämter entlehnt sind, gibt es keinen Inspizienten, sondern einen „régisseur de la scène“. Es gibt übrigens auch in Deutschland Regisseure, welche nur Inspizienten höheren Grades sind.

Merkwürdigerweise hat sich für das wichtigste und unentbehrlichste Glied im weitverzweigten Bühnenorganismus, für den Souffleur, kein Wort im Bühnenjargon gebildet, so wenig wie für Garderobier, Garderobe, Kostüme, Requisiteur und andere, wohl ein Beweis, daß dies alles neuere Errungenschaften sind. Verächtlich sagte daher jener wackere mecklenburgische Thespiskarrenführer zu seinen Leuten: „Wat bruukt ju Requisiten, speelt man gaud!“, ein klassischer Ausspruch, der zum geflügelten Wort bei uns wurde und oft gebraucht wird, wenn jemand in höchster Angst um ein nicht aufzufindendes unentbehrliches Requisit jammert.

„Prospekt“ für „Hintergrund“ klingt auch ziemlich antiquarisch, und ganz feierlich liest sich in den Soufflierbüchern das „Aktus“ hinter dem Schluß eines Aufzuges. Aktus heißt: „Hier fällt der Hauptvorhang“; auch der Inspizient antwortet auf die Frage: „Wie weit ist es draußen?“ nicht: „Es ist Zwischenakt“, sondern einfach: „Aktus“.

Das Aufziehen des Vorhangs wird manchmal mit dem wenig schmeichelhaften: „Fetzen hoch!“ oder: „Hoch den Lappen!“ angedeutet, namentlich wenn der erste Held und Liebhaber der Meinung ist, durch recht rasches Auf und Ab der Gardine ließe sich ganz gut noch ein zweiter Hervorruf „herauskitzeln“. Seine bezüglichen Wünsche und Bestrebungen rufen natürlich die ab-

fälligste Kritik seitens seiner Kollegen wach. Da tönt wohl halbleise das bekannte „Kulissenreißer", auch schlechtweg „Reißer", oder man nennt ihn einen „scharfen Spieler". Letzteres kann jedoch auch im lobenden Sinne gebraucht werden. Unbedingt ehrenvoll ist das vielleicht von der studentischen Mensur abgeleitete: „Er geht los!" oder die Bemerkung: „Er kniet sich hinein!"

Der Charakterspieler jedoch, der gewöhnlich weniger Organ aufzuwenden hat als jener, wird meist zu kalten Spieles beschuldigt. „Er macht's mit der kalten Hand" oder mit der kalten „la main" ab! Auch führt er die Ehrentitel: „Alter Brunnenvergifter" und „Intrigant auf Gummischuhen". Dieser Beiname schreibt sich von dem „alten Schütz" her, der lange Jahre hindurch auf dem berühmten Volkstheater der „Mutter Gräberten" in Berlin alle Bösewichter „verzapfte" und, um recht unheimlich als „schleichender Bösewicht" aufzutreten, stets Gummigaloschen statt der Schuhe getragen haben soll. Böse Leute sollen schon damals behauptet haben, es habe ihn dabei weniger ein höheres Kunstinteresse als die Rücksicht auf seine Hühneraugen geleitet.

Da der Intrigant und „Charaktermacher" gern seine Aufgabe mit geistvollen „Details" auszustatten liebt, so wird er auch „Nuancenjäger" gescholten, man dichtet ihm ein „großes Nuancenbuch" an, in welchem er die Arabesken für seine Rollen sorgfältig und gewissenhaft vermerken soll. Er schafft kein Ganzes, sondern macht lauter „Maffeeken", was echt berlinisch ist und nach Lindenbergs dankenswertem und lustigem Idiotikon des „echten Berliners" so viel bedeutet wie unnütze Umstände machen. Über den Ursprung des seltsamen Wortes kann Lindenberg nichts angeben.

Der Komiker hingegen versichert, wenn er gut bei Humor und ihm eine Rolle „recht auf den Leib geschrieben" ist, er wolle „seinem Affen einmal Zucker geben". Welch ein tiefsinniger Ge-

danke, der jedem Mimen einen gewissermaßen selbständigen Vierfüßlersgeist in Brust und Kopf einlogiert!

Der erste Held seinerseits, der eben sein „Paradepferd geritten" hat, das heißt die einzige Rolle gespielt hat, die ihm „liegt", und die er daher gut „machen" kann, kümmert sich wenig um das Gerede der „Lappigen" — soll wohl sagen derjenigen, die statt der feinen Garderobe und der besten Kleidungsstücke, auf die ein für allemal nur der Held und Liebhaber Anspruch erhebt, nur in bunten Lappen zu gehen haben. Diese sind ja gut genug für die „zweite Garnitur" — man sieht, auch der Militarismus hat uns von seinem Sprachschatze etwas abgegeben.

Unser Held weiß, dem Publikum zu gefallen ist schwer, den Kollegen zu gefallen am allerschwersten. Nur die Anfänger bewundern ihn vielleicht ehrerbietigst oder pflichtschuldigst, manche aber denken auch im stillen, sie könnten es noch viel besser, wenn sie nur die guten Rollen bekämen. Jedenfalls wagen sie das vor den älteren Schauspielern nicht zu äußern, denn dem Anfänger in der Bühnenlaufbahn geht es verhältnismäßig gerade ebenso schlimm wie dem Handwerkslehrling, nur daß er natürlich bloß moralisch geprügelt wird. Seine oft ungeschickte Fröhlichkeit, sein dreistes und drolliges Hineintappen in ihm ganz neue und ungewohnte Verhältnisse wird nicht übel durch den Namen „junger Hund" gekennzeichnet.

Jetzt freilich haben auch die „jungen Hunde" schon Zähne — sie kommen ja von berühmten Akademien fix und fertig — und sie weisen dieselben gelegentlich auch dem berühmtesten „Mauerweiler", daß heißt dem Gaste, der gerade in unseren Mauern weilt. Hierbei steht stets die elegante Gestalt Fritz Haases vor meinen Augen, der so oft diesen Ausdruck in der Lokalpresse geduldig über sich ergehen lassen mußte.

Ich habe „zu meiner Zeit" noch alle Leiden des „jungen Hundes" erdulden müssen.

„Du kannst" — ältere Schauspieler sprechen gern „Du",

wohl auch mit dem noch aus alten Ritterkomödien übergebliebenen feierlichen „Ihr" — „Du kannst wohl auch das Talent nicht halten?" hieß es, wenn ich schon eine halbe Stunde vor Beginn im vollen Kostüm über die noch dunkle Bühne stolzierte.

Große Ehrerbietung und Höflichkeit wurde „zu meiner Zeit" vom „jungen Hunde" gefordert und auch geleistet. Bei der Schmiere bezieht sich diese Forderung noch heutigestags besonders auf Schminke, Abschminke und Schminktücher, welche der ältere Kollege als schuldigen Tribut vom Anfänger huldreich entgegennimmt, auch wird es nicht übel vermerkt, wenn der Kunstnovize ihm hier und da die Zeche bezahlt, wofern er dazu imstande ist.

Der erfahrene Mime bildet sich manchmal nicht wenig auf die Kunst des „Nachsprechens" oder „Schwimmens" ein. Das ist die Kunst, nicht auswendig zu lernen, sondern, ohne daß das naivere Publikum es allzusehr merkt, jedes Wort „aus dem Kasten zu ziehen". Viele nennen das „Routine". Wehe aber dem Anfänger, der sich schüchterne und meist erfolglose Versuche im „Schwimmen" zuschulden kommen läßt! Wenn er aber sehr leicht und fest lernt, ist's auch gerade kein Verdienst, denn in seinem Alter „frißt man ja die Rollen".

Mit großem Vergnügen wird es bemerkt, wenn er bei irgendeiner schwierigen Meldung oder „faulen Rolle" „angeblasen" wird, worunter man ein halb unterdrücktes Lachen im Publikum versteht, was in der Tat auf der Bühne wie ein leichtes Windesblasen klingt. Jeder gibt ihm wohlmeinende Ratschläge, wie er es nicht machen soll; wie er es aber machen soll, das erfährt er nur höchst selten. Hat er vor dem ihm als unausbleiblich geschilderten „Abfall" Angst, so wird er ausgelacht; ist er dreist und unverzagt, so wird es ihm als Unverschämtheit und Überhebung ausgelegt. Im allgemeinen wird nämlich bei dem Anfänger die Angst als Kennzeichen des Talentes angesehen, und man trifft hierbei gewiß in vielen Fällen gefühlsmäßig das

Richtige, denn das Kulissenfieber ist meist nur das Mißverhältnis von Begeisterung und mangelnder technischer Sicherheit.

Hierbei fällt mir eine lustige Geschichte vom „alten Niklas" ein, und da sie meines Wissens nur in mündlicher Überlieferung beim Theater bekannt ist, so mag sie hierdurch der Nachwelt überliefert werden. Der „alte Niklas" war zu Laubes Zeiten eine bekannte Wiener Figur, er wirkte als Statistenführer und Inspizient an der Burg. Später war er der unzweifelhaft verdienst-, aber noch mehr geräuschvolle Leiter des sogenannten Fürstlich Sulkowskischen Theaters. Dieses allerliebste ehemalige Haustheater eines alten Palais dient jetzt den jungen Wienern als Übungsplatz für ihre vielversprechenden Talente. Ich habe vor Jahren daselbst einer erheiternden Vorstellung von „Wildfeuer" und einer sehr fröhlichen „Deborah" beigewohnt und dabei auch den alten Niklas zwar nicht gesehen, aber doch hinter den Kulissen recht laut seine Anordnungen erteilen gehört.

Mit sorgenschwerem Antlitz irrte eines Tages unser Niklas durch die engen Hallen des alten Burgtheaters, war ihm doch vom Herrn Direktor Laube der schwere und verantwortungsvolle Auftrag geworden, aus der Schar seiner Untergebenen einen zuverlässigen Mann auszusuchen, der im „Tell" einige Worte sprechen könnte. Es waren allerdings nur vier unbedeutende Worte: „Verwünscht! sie sind entwischt!", aber es war doch immerhin eine Sprechrolle, eine wirkliche und wahrhaftige, ausgeschriebene Rolle! Endlich hatte er seine Wahl getroffen und zog seinen Mann in eine dunkle Kulissenecke.

Es ist nämlich beim Theater Brauch, daß, wenn einer dem anderen irgend etwas zu sagen hat, dies stets äußerst geheimnisvoll zu geschehen hat, jedoch zugleich auch so, daß der Vorgang möglichst bemerkt wird, denn es ehrt dies den Empfänger einer so vertraulichen geheimen Mitteilung, wie es andererseits denjenigen, der so Wichtiges zu sagen hat, in den Augen der Genossen heben muß.

Also Niklas handelte demgemäß und flüsterte seinem Vertrauensmann zu: „Sö! Hören's mal! — i hob Ihnen eine Mitteilung zu machen! kommen's mal her! — So! — Sö kriegen nämlich a Roll! — Wissen's a wirkliche Roll! Sö kriegen ein'n Landenbergischen Reiter! Sö — das is nix Klein's — a Obrigkeit! Ein'n Schandarm! Ein'n beritt'nen Schandarm! Zu reiten brauchen's nicht, nur schnöll herrauslauf'n! Aber — z' red'n hab'ns: Verflucht! sie sind entwischt! — Werden's das können? — Sö, aber i sag Ihnen, Ihnere Stellung und meine steht auf'm Spiel, wenn's Ihnen blamieren! Ihnere und meine Stellung — weiter sag' i nix!"

Und er übernahm's, der kühne Jüngling, dessen Name uns leider nicht überkommen ist. Die Meldung ging auf der Probe unbemerkt vorüber — was ja bekanntlich der größte Erfolg ist, der mit einer Meldung erzielt werden kann. Aber Niklas' Gemüt war sorgenschwer, und die Angst um seine Stellung ließ ihm nicht Ruhe. Er sah einen unglücklichen Ausgang vorher.

Kaum hatte er am Abend den lange vor seinem Auftreten schon fix und fertig einherwandelnden Tyrannenknecht erblickt, als er auf ihn zustürzte und in väterlich besorgtem Tone fragte: „Haben's Angst?"

„Nein!" lautete die harmlos gegebene Antwort.

„Schon g'fehlt!" rief der verantwortliche Heerführer der Komparserie entsetzt, aber sein Amt ließ ihm zu weiterem Jammer keine Zeit, da er gerade auf der anderen Seite der Bühne nötig wurde. Sobald als möglich suchte er jedoch wieder in die Nähe seines Debütanten zu gelangen. — Endlich glückte es. „Haben's Angst?" fragte er wieder, und zwar dringender. „Nein," versetzte der Gefragte wiederum, wenngleich etwas zögernd, und zum zweiten Male vernahm er von den Lippen seines Vorgesetzten: „Schon g'fehlt, schon g'fehlt!" und zwar in fast drohendem Tone.

Und wieder wurde Niklas abgerufen. —

Endlich eine dritte Zusammenkunft, kurz vor dem Auftreten. „Haben's Angst?"

„N—n—nein!" klang es, offenbar viel weniger zuversichtlich zurück.

Da aber brach das Wetter los.

„Was?! Sö! Sö woll'n keine Angst hab'n? Sö Mensch Sö! — Was bilden's Ihnen denn ein? — Die größten Künstler hab'n Angst, wenn's eine neue Roll' spiel'n. Der Herr von Sonnenthal hat Angst, der Herr von Krastel hat Angst . . . und Sö Lackel, Sö woll'n keine Angst haben?! Sö — ich beschwör Ihnen um Gotteswill'n, Ihnere Stellung und meine steht auf'm Spiel . . ."

Kurz er redete den armen Teufel richtig und glücklich dergestalt in die Angst hinein, daß dieser im verhängnisvollen Augenblicke nur stotternd und zähneklappernd herausstoßen konnte:

„Verwischt! Sie sind entwünscht! — was denn nicht so ganz unbemerkt vorüberging.

Was der Direktor, „der Alte", dazu gesagt, ob er gelacht oder gebrummt hat, ist im Dunkel geblieben. So viel steht fest, daß der Unfall keinem der beiden die „Stellung" gekostet hat, denn „es wird ja nichts so heiß gegessen, wie es gekocht wird", ist ein Lieblingssprichwort am Theater, das leider auch oft dem Bühnenschlendrian als Ausrede dient.

„Der Alte" — so heißt der Direktor billigerweise, wie sich wohl jeder Vorgesetzte diesen patriarchalischen Titel gefallen lassen muß. — „Der Alte sitzt mit Ritterstiefeln an der Kasse", das heißt: das „Verhältnis" ist so klein, daß der Direktor sein eigener Kassierer ist, da er aber auch zugleich als Darsteller unentbehrlich ist, so sitzt er bereits kostümiert am Kassentisch, oben durch den Überzieher verhüllt, während unten die Ritterstiefel die Einlaß Begehrenden schon auf den zu erwartenden Genuß vorzubereiten scheinen.

Meistens aber heißt es bei Gesellschaften dieser Art etwas hochtönend: „Die Frau Direktorin versieht das Kassenwesen", und bei großen und kleinen Theatern hat gewöhnlich „die Alte" „die Rittersstiefeln an", womit jene Machtfülle und Tatkraft versinnbildlicht wird, welche man im bürgerlichen Leben dadurch kennzeichnet, daß der betreffenden Dame der Besitz eines sonst dem Manne unentbehrlichen, jedoch weniger pathetischen Kleidungsstückes zugesprochen wird.

Die Schauspieler sind sehr geneigt, der „Alten" die Rolle zuzuteilen, welche die „Frau Meester'n" im Handwerkerleben spielt, jedenfalls darf man es mit ihr nicht verderben, wenn man gute Rollen bekommen will. Ihr Zorn soll fürchterlich sein. — Darauf baute wohl jener teuflische Bassist seinen Plan, der gern aus einem ihm unangenehmen Engagement „loskommen" wollte.

„Sie kommen nicht los," meinten die Kollegen, „gutwillig läßt Sie der Alte nicht, und auch nicht, wenn Sie irgendeinen dummen Streich machen. Er braucht Sie zu notwendig!"

„Wollen sehen!" dröhnte das „tiefe Doch", wie der Sänger des Sarastro bekanntlich genannt wird.

Am nächsten Abend war „Freischütz", und als in der grauslichen Wolfsschlucht der Theatermeister auch die obligate Wildsau mit transparenten feuerfunkelnden Augen und feurigem Rachen in bedächtiger Schnelle vorüberschlurren ließ, zog der entlassungssüchtige Tückebold seinen Federhut und sagte verbindlich: „Ei, guten Abend, Frau Direktorin! Wo wollen Sie denn noch so spät hin?"

Gleich nach Schluß der Vorstellung bekam er den ersehnten Abschied, aber auch die letzte Monatsgage nicht ausgezahlt. — Wir wollen ihm beides gönnen!

Mir aber sei vergönnt, mein Gastspiel hier zu schließen —

„Aktus!"

Strategie und Taktik auf der Bühne

Es ist noch nicht allzulange her, daß selbst die vornehmsten Theater ihrem Publikum Gelegenheit gaben, auch in den ernstesten Dramen die Erregung des Gemütes durch wohltätige Heiterkeit auslösen zu können, und zwar geschah dies regelmäßig dann, wenn in irgendeinem historischen Schauspiel eine Kampfszene unvermeidlich war. Unter großer Fröhlichkeit der Zuschauer wälzte sich dann ein Statistenhaufen von einer Kulisse nach der gegenüberliegenden, und erst nachdem die Wellen des Frohsinns sich einigermaßen gelegt hatten, begann der Ernst des Kunstwerks allmählich wieder in sein Recht einzutreten.

Man hielt das früher für ein unvermeidliches Übel und machte dafür im stillen mehr den Dichter als die Darstellung verantwortlich. Erst die Meininger haben bekanntlich die Forderung aufgestellt, daß die Bühne die Verpflichtung habe, auch weitergehenden Ansprüchen des Dichters gerecht zu werden. Zugleich erbrachten sie den Beweis, daß dies in den meisten Fällen auch möglich sei. Im „Julius Cäsar" scheuten sie auch nicht davor zurück, das Bild einer Schlacht auf der Szene zu entrollen, und seit der Zeit gilt es für eine der vornehmsten Regieaufgaben, szenische Schwierigkeiten nicht zu umgehen, sondern nach Möglichkeit zu bewältigen.

Aber trotz dieses löblichen Bestrebens ist noch heut eine Schlacht auf der Bühne selten ein Sieg für den Regisseur. Auch auf dem Theater gehört zum Kriegführen Geld, Geld und

wieder Geld. Die wenigen beglückten Bühnenleiter, welche hundert Statisten werben und ihnen zehn Proben bezahlen können, dürfen immerhin mit einiger Hoffnung auf Erfolg sagen: „Die Masse muß es bringen". Aber auch hundert und mehr aufeinander lospaukende Komparsen werden an und für sich noch nicht die Illusion kämpfender Heerhaufen erwecken können, hundertfach wächst nun auch die Gefahr, daß einer dieser Söldlinge, ein andrer Winkelried, nicht der Freiheit, sondern dem grimmsten Feinde aller Theaterkämpfe, dem Gelächter, eine Gasse bahne und damit alle Kunst des Schlachtenlenkers hinter den Kulissen zum Kinderspott mache.

Diese altbekannte Gefahr läßt uns auch hier das Dichterwort schätzen: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister."

Damit soll nicht gesagt werden, daß zehn Männer eine Schlacht glaubhafter verkörpern können als ihrer hundert, aber der wirksamste Bundesgenosse für den Regisseur, der meist sehr gegen seinen Willen sich als kriegführende Macht aufspielen muß, wird immer die Phantasie der Zuschauer sein.

Wenn diese schätzenswerte Kraft nur heutzutage nicht in gar so geringem Maße zur Verfügung stände! — —

Im Folgenden will ich einige Kunstgriffe verraten, mit denen die Einbildungskraft des Beschauers mit Erfolg erweckt und unterstützt werden kann.

Unter Umständen und bei einem sehr naiven Publikum — doch wo ist das wohl noch zu finden? — tut es bloßes Schlachtgeräusch hinter der Szene. Hierbei ist jedenfalls das übliche Zusammenschlagen von Schwertern und Schilden zu vermeiden, das stets an Mephistos:

„Wie sie sich erbosen,
Blechklappernd aneinander stoßen!"

gemahnt. Weit eher werden ein gut abgestimmtes, bald näher bald ferner erklingendes Stimmengebraus, Schlachtrufe, Trommeln und Trompetenrufe ihre Wirkung tun.

Die Täuschung kann noch dadurch erhöht werden, daß recht verschieden klingende Signale — die der feindlichen Parteien — deutlich als solche erkennbar sind, und wenn sie manchmal unharmonisch durcheinander tönen, kann die Vorstellung erzielt werden, als seien die Kämpfenden nun nahe aneinander geraten.

Erlaubt oder erfordert das Stück das Markieren von Geschützfeuer hinter der Szene — dieses wird sehr einfach durch Schläge auf die große Pauke dargestellt —, so wird der Regisseur die Zeit im Auge behalten müssen, in welcher das Stück spielt. Wenn es z. B. auch im „Prinzen von Homburg" heißt: „Solch einen Donner der Geschütze hab' ich Zeit meines Lebens nicht gehört" —, so darf doch nicht eine Kanonade wie mit Hinterladern aufgeführt werden, denn damals erforderte das Laden, Richten und Abfeuern eines Geschützes noch geraume Zeit, und es wird als besondere Leistung erwähnt: „Blitz Element! Seht! Mit zwölf Feuerschlünden wirkt jetzt der Wrangel auf den Hennings los."

Auch das Musketenfeuer — das durch eine starke hölzerne Ratsche erzielt wird — darf nicht so unablässig erschallen, als käme es von Repetiergewehren.

Was tut aber der kluge Regisseur, wenn er seine Treffen aus dem sicheren Hinterhalt vor die kritischen Blicke des Publikums zu führen genötigt ist?

Zunächst wird er sich den Umstand zunutze machen, daß eine Schlacht sich meist bei Morgengrauen zu entwickeln pflegt. Möglichste Verdunkelung der Szene kann manche Schwäche seiner Schlachtordnung gnädig verhüllen.

Wachsendes Tageslicht kommt dann dem Sieger und der Schlußszene zugute, indem es zugleich symbolisch wirkt.

Wie ein geschickter Feldherr wird der Regisseur ferner zu seinen Operationen ein kupiertes Terrain wählen müssen. Deckung zu suchen ist wie im Felde so auf der Bühne eine Hauptaufgabe, und der Regisseur hat ja im Gegensatze zu seinen

militärischen Kollegen den Vorteil, sich sein Terrain selber schaffen zu können.

Wenn es die Situation also irgend zuläßt, stellt man einen Wald auf die Bühne, hinter dem eine Ebene angenommen ist. Auf dieser, also auf dem den Beschauern entferntesten letzten Drittel des Theaters, läßt man, durch Bäume und Gebüsche halbverborgen, die Haupt- und Massenkämpfe toben, während der vordere freie Teil der Szene, als Waldlichtung gedacht, für etwaige Einzelkämpfe der Hauptpersonen frei bleibt oder als neutraler Boden für den sonst etwa nötigen Dialog Verwendung findet.

Da selbst tausendjährige Eichen auf der Bühne sehr leicht schwanken, so darf man nicht versäumen, vor die Baumbögen und Satzstücke plastische Steine legen zu lassen, damit die Wut der Kämpfer keine Bäume entwurzele.

Ist ein Wald als Kampfplatz ganz unwahrscheinlich, so teilt man den Schauplatz durch einen Hügel oder Felsen, so daß rückwärts ein möglichst kleiner Ausschnitt den Blicken frei bleibt, in dem dann das Schlachtgewühl desto gedrängter erscheint.

In der vorderen Reihe desselben kämpft natürlich das Solopersonal, das etwa zur Verfügung stehende Ballett, Pantomimisten oder das geschulte Statistenheer. Freund und Feind werden möglichst durch verschiedene Feldzeichen kenntlich gemacht. Die Fahnen der Besiegten werden im Schlußbild als Trophäen verwendet, um dessen Glanz zu erhöhen.

Der Krieg auf der Bühne zeichnet sich vor dem wirklichen meistens dadurch aus, daß die gewaltigsten Kämpfe über die Bretter toben, ohne daß man Verwundete und Tote gewahr wird. So erfreulich dies im humanitären Sinne ist, so wenig vermag es die Illusion zu erhöhen. Ein umsichtiger Regisseur muß daher einen Teil seiner Truppen von vornherein zum Tode verurteilen, und zwar wird er hierzu gerade die tüchtigsten und geschicktesten Leute wählen. Nur muß er scharf darauf achten,

daß nicht ein Übereifriger allzu fürchterliche Todeszuckungen verübt, was natürlich eine der beabsichtigten sehr entgegengesetzte Wirkung ausüben kann.

Ich erinnere mich noch lebhaft des Telegramms, das der Herzog von Meiningen vor Beginn der ersten Gastdarstellung in Berlin seinem versammelten Kriegsvolk zugehen ließ. Das ganze Personal stand auf der Bühne geschart und in nicht geringer Aufregung, vom Mark Anton bis zum geringsten „Völkerspieler“ herab, denn daß der Abend so glücklich auslaufen und das ganze Gastspiel eine Epoche in der deutschen Schauspielkunst bedeuten werde, konnten alle natürlich noch nicht wissen.

Da wurde das Telegramm verlesen: „Allen Glück! Pfutz soll nicht zu lange sterben!“

In diesem entscheidenden Augenblick hatte der genialste aller Regiekünstler nichts zu fürchten, als einen zu gewaltigen Todeskampf meines damaligen Kollegen, Herrn Pfutz, der sehr gewissenhaft irgendeinen Bürger spielte und im letzten Akt als zuverlässiger Kämpe zum Tode bestimmt war.

Wo es angängig ist, wird angenommen, daß die Schlacht schon auf der Szene im Gange war. Eine niedergebrannte Hütte, weggeworfene Schilde, Waffen, Helme und Mäntel, Pfeile, die in den Bäumen stecken — die meisten Theaterschlachten fallen ja in die Zeit vor Erfindung des Schießpulvers — können den Zuschauer in Stimmung setzen. Allenfalls lassen sich auch Gliederpuppen als Leichen verwenden, doch ist dies nicht ohne Gefahr, jedenfalls müssen sie sehr gut gelegt und womöglich durch geschickte Komparsen als Verwundete gedeckt werden.

Und wenn nun alles gehörig erwogen, sorgfältig arrangiert, inszeniert und probiert worden ist, dann kann der Regisseur abends Fanfare blasen lassen, um in den meisten Fällen zu erfahren, daß in einer Schlacht fast alles sich anders gestaltet, als auf dem Feldzugsplan. Da wackeln die Bäume, weil ein Haufe tapferer Soldaten sich auf einmal an einen Punkt hin=

gekämpft hat, wo er niemals fechten sollte, da fallen Leute und strecken die Beine gen Himmel, die gar keine Berechtigung dazu haben, da findet einer seinen Gegner nicht mehr und haut wütend in die leere Luft hinein, da er doch einmal zum Fechten engagiert ist.

Und wenn das alles nicht eingetreten, alles glücklich vorüber ist und die feindlichen Heere ohne bemerkenswerte Entgleisung die Rückzugslinie hinter die schützenden Kulissen gefunden haben, dann steht vielleicht ein einzelner Krieger „allein auf weiter Flur", sieht sich mit dämlichem Gesicht hilfeflehend um, weiß nicht, ob, wohin und wie er sich aus dem Gesichtskreis der Beschauer fortstehlen soll, bis ihn die wachsende Heiterkeit in die Flucht treibt, gewöhnlich nach der allerfalschesten Seite hin.

Das sind Augenblicke, die man schaudernd selbst erlebt haben muß, um sich staunend zu fragen, wie es möglich sei, daß die Regisseure ganz Europas noch nicht in corpore der Friedensliga beigetreten sind.

Die Kleinen von den Meinen

Man pflegt das Leben des Bühnenkünstlers gewöhnlich für äußerst „interessant" zu halten und denkt an Reisen und Abenteuer, an Ruhm und laute Erfolge, an frohe Gelage und nicht zum letzten an den Verkehr mit dem schönen Geschlecht, der sich ja allerdings beim Theater zwangloser gestaltet als im bürgerlichen Leben. Das alles glitzt und flimmert von ferne, schauen wir aber ein wenig näher zu, so verlieren alle diese „interessanten" Dinge entweder bald an Reiz, oder sie haben eine bedenkliche Kehrseite.

Ganz abgesehen davon, daß der Weg sehr vieler, selbst bedeutender Künstler sehr einfach und ohne merkwürdige Zwischenfälle verläuft, so wird manch einem sehr bald klar, daß Reisen in dritter oder gar vierter Klasse nicht zu den Annehmlichkeiten gehören und erster Klasse fahren eben auch beim Theater nur wenige Auserwählte. Die „frohen Gelage" verschwinden gar bald von der Bildfläche und lösen sich in ein ödes Wirtshaus- und Kneipenleben auf, das auf die Dauer unerträglich wird, und im Verkehr mit den Damen der Bühne wird man leider nur gar zu oft der Schminke auf den Gesichtern wie auf den Seelen gewahr.

Das eigentlich „Interessante" des Bühnenlebens, das seine Geltung durchweg bewahrt und viel dazu beiträgt, daß den Künstlern des Theaters oft eine erstaunliche innere Jugendlichkeit erhalten bleibt, das sitzt ganz wo anders. Es liegt darin, daß kaum ein anderer Beruf so vieler verschiedenartiger Kräfte be-

darf, um ein Kunstwerk zustande zu bringen, und daß diese mannigfaltigen Elemente nirgend in so innige Berührung treten müssen.

Wenn der Engländer recht hat mit seinem: „the best study of man is man", so darf das Theater als der Platz bezeichnet werden, wo man dies Studium am ausgedehntesten und leichtesten betreiben kann. Jedenfalls wird hier das meiste und mannigfaltigste Material dazu geliefert.

Es gibt ja Berufszweige, die sich ebenfalls der verschiedensten Menschenkräfte zur Herstellung ihrer Erzeugnisse bedienen. Eine Fabrik, etwa eine große Kunst-Verlagsanstalt, beschäftigt den Künstler, der ihr die Originale der Bilder liefert, und den Handlanger, welcher die Walzen der Presse schmiert, auf der jene Kunstblätter gedruckt werden. Aber diese beiden kommen wahrscheinlich ebensowenig jemals in persönliche Beziehungen, als z. B. der Chemiker, der über ein neues Färbeverfahren nachsinnt und der Reisende des Geschäfts. Jeder hat eben seinen mehr oder minder engbegrenzten Wirkungsraum und lebt in demselben wie in seinem verschlossenen Hause. Wie anders stellt sich das Zusammenarbeiten auf der Bühne dar!

Die Bretter, die die Welt bedeuten, scheinen, ganz im Gegensatz zu dieser Welt, plötzlich alle Standesunterschiede weggewischt zu haben.

Dort steht die gefeierte erste Heldin neben einem Choristen, der ihr vielleicht — auch das kommmt vor — an Wissen und Bildung ebenbürtig oder gar überlegen ist, doch an künstlerischem Können und — an Gage so tief unter ihr steht. Heut abend jedoch hat er in ihrer Hauptszene eine Meldung zu bringen, er ist sich daher seiner Bedeutung für das Gelingen der Aufführung so vollbewußt, wie die berühmte Künstlerin, die ihrerseits recht gut weiß, daß eine verunglückte Meldung ihr den ganzen Auftritt „werfen" kann. Sie verschmäht es daher nicht, recht freundlich mit dem untergeordnetsten ihrer Partner zu plaudern,

um ihn in guter Laune zu erhalten, vielleicht aber hat sie auch so viel Feingefühl, das Stückchen Künstler, das auch in diesem Choristen steckt, zu achten. Da fährt mit einem halblauten kurzen: „Vorgesehen!“ ein Theaterarbeiter mit einem Setzstück zwischen die beiden. Wer nicht rasch ausweicht, hat seinen Puff weg und kriegt nicht einmal eine Entschuldigung als Schmerzensgeld, denn die Verwandlung ist angeklingelt, und der Arbeiter muß sich in diesem Augenblick gerade so wichtig dünken, wie jene beiden.

Der Raum hinter den Kulissen ist enge, selbst wenn man wollte, man kann sich nicht ausweichen, und die tägliche Gewöhnung des Zusammenwirkens im Berufe bringt auch die Geister näher zusammen. Wenn Dumas in seinem „Kean“ dem berühmten Mimen als treuesten Freund den Souffleur beigibt, so ist das durchaus nichts Unglaubwürdiges.

Über die Großen der Szene sind schon Tausende von Druckseiten in die Welt gegangen, und weitere Tausende werden geneigte Leser finden, das Thema hat für einen großen Teil des Publikums einen unerschöpflichen Reiz; mich haben stets „die Kleinen von den Meinen“, um mit Mephisto zu reden, besonders angezogen, und gar manchen wackeren Mann, manchen originellen Gesellen habe ich unter ihnen gefunden. Ich galt nicht immer für den besten Kollegen, denn jeder, der bei der Bühne etwas ist oder werden will, kommt leicht in die Gefahr, als Intrigant oder Streber, überhaupt als ein gefährlicher Mensch, verschrieen zu werden, aber ich habe noch keinen Theatermeister, keinen Garderobier, Friseur, Souffleur oder Inspizienten, ja, kaum einen Theaterarbeiter gehabt, der nicht für mich durchs Feuer gegangen wäre.

Und es ist so leicht mit diesen „Kleinen“ gut Freund zu sein, man braucht nur die ehrliche Arbeit, die sie wirklich zu leisten haben, zu achten, und das Stückchen echten oder eingebildeten Künstlertums, das sie zu besitzen meinen, freundlich gelten zu lassen.

Denn der Kulissenschieber ist kein gewöhnlicher Arbeiter — er nennt sich auch: „Maschinist“ — und man sieht's ihm an, wenn er mit elastischem Schritt dem Theater zueilt oder sich mit geschicktem Sprunge auf den rasch fahrenden Trambahnwagen schwingt.

Die schwielige Hand, den großen Fuß, die bräunliche Farbe des gefurchten Gesichtes hat er mit jedem gemein, der sich anstrengender körperlicher Arbeit befleißigen muß, auch der unvermeidliche Zigarrenstummel dieser Klasse fehlt ihm nicht, aber schon die Art, wie er ihn zum Munde führt, wie er, leicht an die Brüstung des Trittbrettes gelehnt, den Rauch von sich bläst — das ist schon etwas ganz Eigenes. Sein Rock ist einfach und vielleicht geflickt, er trägt ihn aber mit einem gewissen „avec“, und das Halstuch und der Knoten darin, die gehören nur ihm. Rasch und gern knüpft er mit dem Schaffner ein Gespräch an, er kennt ihn gewöhnlich, weil er ja stets dieselbe Strecke und zur selben Stunde fährt, bald zieht er auch die Umstehenden in die Unterhaltung, die er meist unvermittelt auf das Theater im allgemeinen und auf sein Theater im besonderen zu lenken versteht. Von letzterem weiß er nur Gutes zu berichten, er erzählt von dem neuen Stück, wie prächtig ausgestattet es ist, daß es allabendlich ausverkauft sei, und erlaubt sich jemand dies zu bezweifeln, so ist ihm das nur darum nicht unangenehm, weil er dann mit einem: „Erlauben Sie, das muß ich wissen, ich bin dort angestellt“ seinen großen Künstlerhut leicht lüften und womöglich gleich darauf elegant abspringen kann.

Auch er weiß, was ein guter Abgang für Wirkung tut.

Auf der Bühne selbst haben wir zwei ganz verschiedene Arten von Arbeitern — Verzeihung, wollte sagen Maschinisten. Da ist der grobe, rücksichtslose, der, unbekümmert um die etwa auf der Szene herrschende Stimmungspause sich laut unterhält oder geräuschvoll umherwirtschaftet. Er hält sich für die wichtigste Person im ganzen „Bau“ und die Ausstattung, die Dekorationen,

das „Werk", wie es im Theaterrotwelsch heißt, für das eigentliche Wesen der Sache. Wir dürfen ihn wegen dieser Auffassung nicht allzustrenge tadeln, denn gar viele Direktoren und Regisseure, ja sogar viele der im ersten Range oder im Parkett sich rekelnden behandschuhten Besucher teilen bewußt oder unbewußt seine Anschauung.

Das „Werk" ist übrigens gar nicht so leicht zu handhaben. Das Maschinenwesen wird auf der Bühne niemals die Handarbeit ganz verdrängen können. Zum Hin- und Herschaffen der großen und schweren Dekorationsstücke gehört eben nicht nur eine ganz beträchtliche Kraft, sondern auch Geschick und eine gewisse Findigkeit. Die gesegneten Zeiten, in denen sich das Publikum durch einen Hintergrund und offene „Flügel" (Kulissen) in Illusion versetzen ließ, ist längst dahin. Heute gibt es Bogen und Hinterhänger und eine Unzahl Setzstücke, heut gilt es „geschlossene Zimmer" mit großen Seitenwänden rasch zu stellen, die Ebene der Bühne wird durch Treppen und Gerüste, durch große „Bauerei" unterbrochen, dabei sollen aber die Zwischenakte und Verwandlungen so kurz als möglich sein, und jeder Mann muß genau im Kopfe haben, was er wegzuräumen und zu stellen hat.

Ein recht erfreuliches Bild bietet aber der echte, rechte, bescheidene, immer freundliche, stets gefällige und hilfsbereite Maschinist, der, zur Ehre seines Standes sei es gesagt, die Mehrzahl bildet.

Nachdem er „verwandelt" hat, verfügt er sich still an den ihm angewiesenen Platz, noch lieber aber sieht er von irgendeinem verborgenen Eckchen, das natürlich nur einen sehr beschränkten Auslug gewährt, dem Spiele zu. Den Künstlern, die auf ihr Stichwort harren, schleppt er einen Stuhl herbei, er öffnet ihnen die Türen zur Szene und schließt sie hinter ihnen, denn auf der Bühne scheinen selbst die feinsten Leute eine unüberwindliche Abneigung gegen das Grundgesetz einer guten Erziehung zu haben, die Türen nicht offenstehen zu lassen. Den Damen

folgt er mit ehrfurchtsvollen Blicken „und ist von ihrem Gruß beglückt". Natürlich hat er auch seine Lieblinge, und er versäumt es nicht, diesen vor ihrem Auftreten einige halb bewundernde, halb anerkennende Worte zuzuflüstern, während er auch nicht verfehlt, über jeden Applaus mit einem: „Na, hören Sie?" oder „Das war wieder mal ein Appläuschen" zu quittieren. Bleibt der Beifall aber aus, so weiß er mit dem Zornruf: „Heute sitzen sie wieder mal auf den Händen" darüber hinwegzutrösten.

Gewöhnlich hat er auch eine Anzahl von Zitaten aus klassischen Stücken aufgeschnappt, die er bei passender oder auch unpassender Gelegenheit an den Mann bringt. Da sei deiner in Fröhlichkeit und Ehren gedacht, du lustiger kleiner Paul, weiland Vorhangsaufzieher am Dresdener Hoftheater. Nur auf dem Rücken hattest du einen „kleinen Verdruß", im Angesicht stets gute Laune, und deine Schillerzitate, im reinsten „Säck'sch" vorgetragen, trafen immer ins Schwarze. War z. B. ein Mitglied bei der Intendanz in Ungnade gefallen und wurde etwas „kalt gestellt", so murmelte Paul: „Mit dän werd nischt, der kriegt keene Rollen mehr — er hat dem Hut nich Reverenz erwiesen!"

Einmal stand ich zufällig am Vorhang, als ein Debütant spielte, der sich die Gunst des Publikums nicht erringen konnte. Das zweite Zeichen war schon gegeben, aber Paul, der hier gewohnt war, daß ein Applaus kommen mußte, zögerte noch, er war förmlich erstarrt, endlich spuckte er in die Hand, und der Vorhang flog nur so herab. Paul aber warf einen fast drohenden Blick auf den geknickt abschwankenden Unglücklichen und rief ihm nach wie Tell dem Geßler: „Du wirst dem Lande nicht mehr schaden!"

Unvergeßlich ist mir aber, wie einmal in einem gar ernsten Augenblicke ein einfacher Mann das treffende und erlösende Dichterwort fand.

Ich gastierte mit den Meiningern in Brüssel. Eines Morgens, es war der 16. Juni 1888 hatten wir uns unter einem heftigen

Unwetter ins Theater begeben, die Probe sollte eben beginnen, als Geheimrat Chronegh das ganze Personal zusammentreten ließ, und eine Depesche des Herzogs verlas, welche den Tod Kaiser Friedrichs meldete. Die entsetzliche Kunde, obwohl längst gefürchtet, traf uns Deutsche in der Fremde doch mit niederschmetternder Gewalt. In dichtgedrängtem Kreise standen alle eine lange Weile lautlos da, während draußen die Donnerschläge krachten und der Regen laut auf das Bühnendach prasselte. Endlich unterbrach einer unserer Arbeiter — es war der lange Ostertag — das tiefe Schweigen mit den Worten im „Julius Cäsar“:

„Kometen sieht man nicht, wenn Bettler sterben,
Der Himmel selbst flammt Fürstentod herab.“

* * *

Ich habe vorhin den Vorhangsmann erwähnt. Der hat einen gar wichtigen Posten, er kann viel zum Erfolge beitragen und noch mehr verderben, denn der Vorhang muß mit Verstand und Gefühl bedient werden, er muß einmal herabsausen „wie ein geölter Blitz“, ein andermal niederschweben wie eine sanfte Wolke des Heiles. Das dichtende Deutschland beiderlei Geschlechts kennt die Bedeutung des Vorhangs ganz genau und ist außerordentlich fruchtbar an diesbezüglichen Vorschriften, ohne daß im allgemeinen die Stücke dadurch besser würden.

Ja, die Applause! Ein tüchtiger und kluger Mann am Vorhang kann aus einem mäßigen Hervorrufe drei „herauskitzeln“; ist nun noch die Konstruktion der Gardine an sich eine glückliche, so kann der eben ermordete Wallenstein vielleicht gar viermal seinen ergebensten Diener machen. Eingeweihte wollen wissen, daß die Aussaat eines Talers in der schwieligen Faust des Vorhangsmannes oft noch fruchtbarer aufgeht, als die eines Zwanzigmarkstückes in der glacébehandschuhten Hand eines Chefs

der Claque. Es soll auch unter Umständen manchem neidlosen Mimen noch erwünschter sein, daß ein Kollege nicht gerufen wird, als daß er selber Applaus hat. Doch das sind böse Gerüchte, von übelwollenden Leuten ausgesprengt, man muß ihnen nicht allzuviel Glauben beimessen.

Hier fällt mir eine kleine wahre Geschichte ein, welche der alte Holtei von seinem Vorhangsmann in Riga, der übrigens eine recht passive Rolle dabei spielt, zu erzählen pflegte.

Dieser Biedermann konnte seiner Kunstaufgabe, sei es aus Mangel an gutem Willen oder an Talent, niemals gerecht werden, und Holtei, der damals Direktor der rigaischen Bühne war, vermochte ihm nichts anzuhaben, da der Mann als städtischer Angestellter nicht der Strafgewalt des Direktors unterstand, der ihn am liebsten entlassen hätte. Holtei hatte dem Theaterkomitee schon oft sein Leid geklagt, aber vielleicht war der Übeltäter ein Protektionskind, an das man sich nicht herantraute, oder die Herren hatten sich in den anstrengenden Komiteesitzungen über diesen wichtigen Fall noch nicht einigen können: Alles blieb beim alten. — Die „Stumme von Portici" erschien zum ersten Male auf dem Rigaer Theater, und auf den Ausbruch des Vesuv war natürlich viel Sorgfalt verwendet worden. Selbstverständlich fiel aber der Vorhang zu früh und somit die ganze feuerspeiende Schlußherrlichkeit ins Wasser. Holtei rannte wie ein Verzweifelter umher. Endlich riet ihm ein Freund: „Wenden Sie sich doch einmal an den Polizeimeister!" — „Das habe ich ja schon oft getan, umsonst!" — „Das verstehe ich nicht, haben Sie ihm denn nicht zu Neujahr gratuliert?" — Nun wurde Holtei belehrt, daß es in Rußland ganz eigentümliche blaue Gratulationskarten gibt, die von der Regierung gedruckt und zum Preise von einem Rubel Silber abgegeben werden.

Holtei schüttelte sein langgemähntes, ehrliches deutsches Dichterhaupt, packte aber doch, als die neue Oper zum zweiten

Male angesetzt wurde, fünfundzwanzig solcher Gratulationskarten zusammen und schickte sie mit seiner Karte dem Polizeichef.

Als er am nächsten Morgen ins Theater kam, bemerkte er eine gewisse unruhige Niedergeschlagenheit unter dem gesamten technischen Personal. Ein alter Arbeiter trat an den Direktor heran und sagte mit leisem Vorwurf: „Väterchen, etwas ist gut, und etwas muß sein, dies aber war etwas viel!" Es stellte sich heraus, daß der Polizeigewaltige in der Meinung für eine so schöne Neujahrsgratulation ganz außer der Zeit, müsse man sich dankbar erweisen, dem bei ihm schon öfter verklagten Übeltäter frischweg fünfundzwanzig Knutenhiebe zudiktiert hatte. Der Ärmste mußte einige Zeit das Bett hüten, der Vorhang soll aber seitdem immer mit dem richtigen Verständnis und viel Gefühl niedergegangen sein.

* * *

Wenn der Maschinist längere Zeit seines Amtes gewaltet, wenn er durch die Übung den Bestand an Dekorationen genau kennen gelernt hat, weiß, wo alles lagert, und wenn er sich auch sonst durch Umsicht, Geschick und Findigkeit auszeichnet, so wird er an größeren Theatern erst Vorarbeiter, an anderen gegebenenfalls gleich Theatermeister, d. h. er hat nun alle Bühnenarbeit zu beaufsichtigen, das Material herauszusuchen, kurz, alles zu veranlassen, um den szenischen Apparat in Gang zu erhalten.

Er steht nun vor der ernsten Entscheidung, ob er es mit seinen bisherigen Kameraden halten, oder ob er, von ihnen als Emporkömmling und Streber gehaßt, zum Regisseur stehen will.

Im ersteren Falle zeigt es sich klar, mit wie wenig Ausstattungsprunk ein Theater auskommen kann. Mit der größten Unverfrorenheit hängt er für die verschiedenartigsten Stücke immer denselben fadenscheinigen „dichten Wald", dieselbe verschlissene „offene Gegend" hin. Verlangt der Regisseur einen anderen Hintergrund, so ist ein solcher entweder nicht vorhanden oder

„gerade auf dem Malersaal", oder es findet sich eine andere triftige Ausrede, die den Theatermeister der Mühe überhebt, im Magazin Umschau halten zu müssen. Bei größeren Bühnen gibt es nun freilich ein Inventarverzeichnis und ein Skizzenbuch, in welchem alle Dekorationen fein säuberlich abgemalt stehen. Aber auch dieses Skizzenbuch ist kein unfehlbarer Schutz und Schirm für den armen Regisseur. Die kleinen Bilder bleiben frisch und farbig, die großen, oft gerollten, hin und her geschleppten Gardinen blättern ab und verlieren die Farben. Der Blick des Regisseurs wird nun ganz diplomatisch auf ein besonders hübsches Blatt gelenkt, der entsprechende Prospekt erweist sich aber als ein verblaßter unbrauchbarer Fetzen. Wenn dies Manöver einige Male wiederholt wurde, steht der Regisseur gewöhnlich vom Kampf ab und ergibt sich dem Theatermeister auf Gnade und Ungnade.

Das eben geschilderte Verfahren kann jedoch nur beim Schauspiel angewandt werden, die Oper hat ihre geschlossenen Ausstattungen, von denen natürlich das arme Schauspiel nie ein Stück abbekommt.

Mit einem Theatermeister von Lust und Beruf zu arbeiten ist eine Freude. Unter dem Wust von Satzstücken, die nur ein durch lange Jahre mit dem Vorrat genau Vertrauter kennen kann, wählt er immer neue passende Stücke aus, versteht den Vorrat der Zimmer durch Veränderungen der Wände, durch Umstellung der Türen zu verdreifachen, versteht die Schäden und Risse durch vorgeschobene Satzstücke zu verdecken, malt und flickt und stückt und nagelt zusammen, was irgend halten will, und weiß so oft mit dem Geringsten noch leidlich Staat zu machen.

Erringt er so die Gunst und Achtung seines Vorgesetzten, so hat er es dafür mit seinen Untergebenen gründlich verspielt. Ich selbst hatte einmal einen Theatermeister, der eine ganz merkwürdige magnetische Kraft besitzen mußte, denn drei- bis viermal kurz nacheinander fielen Eisenteile vom Schnürboden dicht

bei ihm nieder. Der Mann war allerdings nicht nur sehr tüchtig, sondern auch außergewöhnlich grob und heftig.

Bei den ganz großen Bühnen ist der Theatermeister nur Unterbeamter, der die Arbeit einzuteilen, die Leute zu beaufsichtigen und die Anweisungen des technisch-artistischen Maschinerie-Oberinspektors auszuführen hat. Dieser gehört, wie schon der etwas langatmige Titel besagt, durchaus nicht zu den „Kleinen von den Meinen", seine interessante und umfangreiche Tätigkeit gehört nicht in diesen engen Rahmen.

Neben dem Vorhang ist ein abgeteilter Raum mit der Aufschrift „Verbotener Eingang". Hier haust der Beleuchter, früher auch „Illuminateur" genannt. Sein Posten war einst recht bequem und wurde sogar oft vom Theatermeister mit versehen; jetzt, wo überall elektrische Beleuchtung eingeführt ist und mit Lichteffekten gearbeitet wird, von denen man sich früher nichts träumen ließ, muß der Beleuchter an einer größeren Bühne ein gelernter Elektrotechniker sein. Der Regulierapparat, der früher aus einigen Gashähnen bestand, ist jetzt eine komplizierte Maschine mit unzähligen Rädern, Hebeln und Tasten, die bis auf den halben Zentimeter genau gestellt werden müssen. Großes Geschick erfordert auch die Handhabung der Bogenlichtapparate, mit welchen Sonnenlicht, Abendröte und Mondschein dargestellt, Regen, Blitze, ziehende Wolken und allerlei natürliche und übernatürliche Lufterscheinungen nach Art der Laterna magica auf die Leinwand der Hintergardine gezaubert werden. Dergleichen ist jetzt selbst bei kleineren Theatern etwas ganz Gewöhnliches, und niemand denkt daran, daß alle diese Apparate kaum dreißig Jahre alt sind. Der Schöpfer der modernen Theaterbeleuchtung in Deutschland ist der Elektriker Bähr in Dresden. Ich erinnere mich noch lebhaft der Aufregung, in welche er das ganze Meininger Hoftheater setzte, als er vom Herzog von Meiningen dorthin berufen wurde und uns in der Vorstellung von „Romeo und Julia" seinen wunderbaren Mond-

schein vorzauberte. Bähr richtete dann seine Beleuchtung ein und fuhr, mit Ehren gekrönt, wieder nach Dresden zurück, nachdem er den Theatermeister mit der Handhabung seiner Apparate vertraut gemacht hatte.

Der erste Beweis dieser Vertrautheit war der, daß der Mondschein in die Brüche ging, d. h. die blaugrüne Scheibe zerschlagen wurde. Statt sein Mißgeschick zu melden, hielt unser Theatermeister, ein wackerer, alter Theaterpraktikus, in aller Stille Umschau unter den Glasvorräten Meiningens, bis er eine ihm ähnlich erscheinende Scheibe zum Ersatze fand. Leider stellte sich aber heraus, daß der Gute etwas farbenblind war, denn als „Romeo und Julia" wiederholt wurde, war man in der Balkonszene durch das seltene Schauspiel eines violetten Mondlichtes mehr überrascht als erfreut. Und ehe man sich noch an diese merkwürdige Naturerscheinung gewöhnen konnte, gab es plötzlich einen vernehmbaren Knacks, die Scheibe, welche natürlich für die starke Hitze des Bogenlichtes nicht präpariert war, zersprang, und Julia stand in grellem gleißenden Sonnenlichte oben, während Romeo im violetten Lichte unten weiter seufzte.

Dann endlich tat der Mond, was er in diesem kritischen Falle am klügsten tun konnte, er ging aus.

Nach und nach wurden sämtliche Bühnenräume, schließlich auch das Zuschauerhaus elektrisch beleuchtet. Daß es bei jenem Übergange an manchen störenden Zwischenfällen nicht gefehlt hat, ist wohl jedem Theaterbesucher erinnerlich. Am unangenehmsten machte sich öfters ein Zucken des Lichtes bemerkbar, auch Verdunklungen, ja, plötzliche Verfinstrung, wenn auch nur für Augenblicke, waren nicht selten. Am Berliner Schauspielhaus gab ein solcher dunkler Augenblick einmal Ursache zu heller Heiterkeit. Theodor Liedtke hatte gerade seiner Partnerin — irre ich nicht, so war es die geistvolle Marie Keßler — zugerufen: „Nein, wie sehen Sie aus!" als plötzlich

nichts mehr zu sehen war. Eine solche Störung durch Intermittieren des elektrischen Stromes war vorgesehen und der Befehl gegeben, daß ein Diener mit zwei Öllampen stets in der Kulisse bereit stehen sollte, um die Bühne wenigstens notdürftig zu erhellen. Der Diener erschien denn auch sofort — aber die Szene spielte gerade im Freien, ein Tisch war nicht vorhanden. Wohin mit den Lampen? Einen Augenblick stand der Lichtbringer ratlos da, dann stellte er kurz entschlossen die Lampen vor — den Souffleurkasten. Schallendes Bravo des Publikums belohnte ihn für die richtige Erkenntnis, daß alle Erleuchtung von dort ausgehen müsse.

Die Elektrizität hat ja leider auch manche hübsche Theatereinrichtung zerstört. Wie angenehm war es z. B. früher für den müden Theaterbesucher, kurz vor dem Aktschluß durch ein Glockenzeichen aus dem Halbschlummer geweckt zu werden, nervöse Damen konnten durch ein mehr oder minder hörbares Bimbim auf jeden Donnerschlag vorbereitet werden, deutliches Klingeln aus der Unterwelt kündigte in gespenstischer Weise das Verschwinden von Hamlets Geist in der Versenkung an. Alle solche Zeichen werden jetzt durch farbige elektrische Lichter geräuschlos, wenn auch freilich nicht immer ganz sicher, gegeben; trotz verdoppelter Aufmerksamkeit lassen sich auch jetzt Irrtümer nicht ganz vermeiden, zumal Störungen in der Leitung noch immer vorkommen.

Erwägt man, wie hoch die Ansprüche an den technischen Apparat des Theaters heute gespannt sind, wie viel verschiedene Geistes- und Arbeitskräfte an jedem Abend ineinander greifen müssen, um den äußeren Rahmen einer Dichtung herzustellen, wie ein Fehler im Rahmen das ganze Bild trüben, ja, vorübergehend wenigstens zerstören kann, so erscheint es selbst dem durch Gewöhnung abgestumpften Fachmann manchmal wie ein Wunder, wenn alles „klappt“ und das Schifflein der Inszenierung ohne Unfall in den Hafen läuft.

Darum soll man auch zuweilen der hundert fleißigen Hände gedenken, die, ungesehen, unbemerkt hinter den Kulissen wirken und schaffen, mit Aufbietung aller Kraft, meist für kargen Lohn, oft nicht ohne Gefahr. Auch sie dürfen die Achtung fordern, welche jeder ehrlichen Arbeit gezollt werden muß, und keiner schaue sie über die Achsel an „die Kleinen von den Meinen“.

Der Kastengeist

Mit diesem Kastengeist meine ich nicht den Geist der Kasten und Standesunterschiede, der wie überall in der Welt auch in der Bühnenwelt, besonders bei den Hoftheatern seine wunderlichen Blüten treibt.

Nein! Kastengeist nenne ich den spiritus rector im Kasten, durch dessen Einflüsterungen so mancher Heldengeist der Bretter das bischen Lebensodem empfängt, womit er „auf der Bühn' sein Stündchen tobt und prahlt" wie Shakespeare sagt.

Neben dem Platze des vorhin vorgestellten und gebührend gewürdigten „Vorhangsmannes" befindet sich eine kleine, enge, steile, für einen im Hause nicht genau Bekannten gar nicht ungefährliche Wendeltreppe, die uns in das geheimnisvolle Reich der Versenkungen, in die „Untermaschinerie" führt. Wir brauchen uns in das fast beängstigende Gewirr von Tauen, Eisenstangen, Rädern und Gewinden nicht weiter hineinzuwagen, sondern folgen einem der oben befindlichen Rampenbeleuchtung parallel laufenden schmalen Gange, der uns zu einer die Mitte der Bühne haltenden, kleinen niederen Tür führt.

Sie erschließt den Kasten, dessen Bewohner eine für den Verlauf jeder Vorstellung so hochwichtige Persönlichkeit ist.

Für Bequemlichkeit ist hier nicht gerade übermäßig gesorgt, im Gegenteil, die Ausstattung ist spartanisch einfach. Ein Stuhl, oder ein als Bank in das nackte Mauerwerk eingelassenes Brett ist das einzige Mobiliar, welches zugleich den verfügbaren Raum

fast ganz ausfüllt. Der Insasse kann sich auch nicht erheben, wenn er nicht Gefahr laufen will, sich an der „Muschel“ den Schädel einzurennen. Rechts und links befinden sich Lampen, zwischen ihnen ein als Pult dienendes einfaches Brettchen. Unterhalb desselben sind die, an größeren Bühnen natürlich elektrischen Klingelzüge angebracht, mittels deren das Zeichen zum Fallen des Vorhangs, an kleineren Theatern wohl auch für die Versenkungen und den Donner gegeben wird.

Die Vorhangszeichen sind die Ursachen ewiger Beunruhigung für den Kastengeist. Der Druck auf den ersten Knopf läßt bei dem Standort des Vorhangziehers ein rotes Licht als Avertissementskommando aufleuchten, während die Berührung des zweiten Hebels ein weißes Licht als eigentlichen Ausführungsbefehl hervorruft. Im Eifer des Gefechtes kann da gar leicht eine unheilvolle Verwechslung vor sich gehen, bleibt das rote Licht aus, so macht sich der Arbeiter natürlich nicht fertig und die Gardine fällt zu langsam. Erscheint gar das weiße Licht statt des roten, so fällt der Vorhang mitten in die schönste Schlußrede des Helden hinein.

Da war's früher mit dem Glockenzeichen doch sicherer, wenn auch für die Illusion des Zuschauers nicht gerade förderlich, namentlich wenn ganz einfach eine Handklingel benutzt wurde.

Aber auch diese schützte nicht immer vor Unglück. In Lübeck lebt in Theaterkreisen noch heute eine lustige kleine Geschichte fort, welche dem alten Direktor Gaudelius, einem tüchtigen Manne, der den Ruf eines Originals genoß, vor langen Jahren begegnete. Der Herr Direktor mußte einmal, weil der Souffleur erkrankt war und „Käthchen von Heilbronn“ alle verfügbaren Kunstkräfte bis auf den allerletzten Choristen auf die Oberfläche der Bühne bannte, höchstselbst in den Souffleurkasten hinabsteigen. Im Eifer stieß er die bewährte Handklingel herunter, die zur Tiefe der Unterbühne rollte. Ihr nachzutauchen wäre ein ganz vergebliches Bemühen gewesen, Gaudelius suchte also durch

eifriges, schließlich durch wütendes Winken mit der Hand darauf aufmerksam zu machen, daß der Aktschluß eingetreten sei. In stummer Verzweiflung betrachteten die Femrichter das in Ohnmacht gesunkene Käthchen, das doch füglich nicht aufstehen und abgehen konnte, was unter anderen Umständen noch eine Rettung gewesen wäre. Endlich kam dem wackeren Direktor ein rettender Gedanke, er lehnte sich so weit als möglich aus dem Kasten heraus und rief mit heller Stimme: Bim, bim, bim, bim!

Die Freude des Publikums nach diesem Aktschlusse soll lebhaft gewesen sein.

Um das störende Glockenzeichen zu umgehen, wurde früher auch ein weißer Stab benutzt, der als erstes Zeichen hinausgelegt, als zweites hereingezogen wurde. Dies Verfahren, das ein angestrengtes Aufpassen des Mannes am Vorhang bedingte, hatte freilich auch seine Schattenseiten, und das jetzige Zweierlei-Lichtsystem ist immerhin das sicherste, vorausgesetzt, daß nicht eine Unterbrechung des elektrischen Stromes, vor der man ja nie ganz sicher sein kann, alle menschliche Vorsicht zuschanden macht.

Nachdem wir uns so über das Innere des Souffleurkastens und seiner nächsten Umgebung belehrt haben, wollen wir die Bekanntschaft des Herrn Souffleurs selber machen, wobei wir gewahren werden, daß der Souffleurkasten seinen Namen meist zu Unrecht führt, denn der Souffleur ist heutzutage in den meisten Fällen eine Souffleuse.

Die höhere und daher besser vernehmliche Stimmlage der Frau macht sie von vornherein für den Beruf der Einflüsterung geeigneter, was ja seit Urmutter Evas Zeiten männiglich bekannt sein dürfte. Außerdem aber sind die Damen sanfteren und verträglicheren Charakters, und eines solchen bedarf die Souffleuse im reichsten Maße, denn gerade wie in der „Braut von Messina“ und auch sonst im Leben „die Diener alle Schuld tragen“, so wird ihr jeder Gedächtnisfehler des Schauspielers aufgehalst.

Der Souffleur, meist ein alter Schauspieler, der in dem Loche an den Rampen alle Jugendträume und manchmal auch bessere Zeiten begraben hat, trägt diese Unbilden nicht so leicht, er greift leider oft zur Flasche, oder er wird grillig, ja bösartig und läßt am Abend manchen das entgelten, was auf der Probe vorgefallen ist.

Und dabei ist nicht jeder ein Charakter, wie weiland jener Königsberger Souffleur, von dem mir mein Vater eine durch mündliche Tradition überlieferte Geschichte erzählt hat.

Jener Edle übertrug seine Zu- und Abneigungen gleich ins Große und Politische.

Es war die Zeit der Kontinentalsperre, unter welcher Königsberg ganz besonders zu leiden hatte. Aber nicht jedermann gab dem Franzosenkaiser die Schuld, der ja damals vielen verblendeten Deutschen der Welterlöser und Bringer neuer besserer Ordnungen schien, mancher klagte die bösen Engländer an, die es gewagt hatten, sich dem großen Helden zu widersetzen.

Und unser Souffleur gehörte zu dieser Partei.

Da wurde eines Abends die „Jungfrau von Orleans" angesetzt.

Das Vorspiel und der erste Akt gingen wie immer gut und glatt vom Stapel. Nur der Darsteller der kleinen Rolle des englischen Herolds, der am Schlusse des ersten Aufzuges erscheint, beklagte sich keinen „Anschlag" erhalten zu haben, d. h. der Souffleur habe versäumt, ihm das erste Wort jedes größeren Satzes hinaufzusagen. „Lernt Eure Rollen besser, junger Mann!" hatte ihn der Britenfeldherr Talbot angeherrscht, womit die Sache ihr Bewenden hatte, und der zweite Akt anfing.

Dieser beginnt bekanntlich mit einem lebhaften Streit der englischen Feldherren. Der Streit war aber diesmal gar nicht lebhaft, vielmehr schienen die Heerführer ihre herben Worte nur sehr bedächtig an den Mann zu bringen. Erst als die Königin Isabeau auftrat, kam die Sache mehr in Fluß, „die Wölfin, die

wutschnaubende Megäre“ entfaltete einen Sturzbach von Beredsamkeit. Ihre Gegner aber waren offenbar merklich eingeschüchtert und öfters schien es, als wollte Talbot, der eben erst zum sicheren Lernen ermahnt hatte, ganz verstummen.

Kein Zweifel, in der Sache steckte Methode: der Souffleur soufflierte aus Haß keinem Engländer, sondern nur den Franzosen.

Es war ein Beweis, daß auch in der kleinsten Hütte Raum für eine politische Demonstration ist.

Im Lager der Engländer hinter den Kulissen herrschte natürlich keine große Freude über diese Entdeckung, sondern teils Zorn, teils eitel Wehklagen, denn man versah sich arger Dinge für die nächste Zukunft. Auch die Königin Isabeau frohlockte nicht, sah schwarz in die Zukunft, denn sie ahnte, daß ihre annoch günstige Stellung als Mutter des Franzosenkönigs sich bedenklich verschlimmern könne, je feindlicher sie sich ihrem Sohne und der gottgesandten Jungfrau gegenüberstellen würde, wozu die Rolle sie ja zwang.

Der englische Soldat, der im letzten Akt den äußerst schwierigen Schlachtbericht zu liefern hat, ging sehr tiefsinnig und wenig schlachtenfroh einher. Unter den englischen Großen gärte dumpfes Mißbehagen.

Die nächsten Szenen brachten nur Franzosen auf die Bühne, und der Herzog von Burgund erntete den Lohn dafür, daß er zu seinem angestammten Herrn und König zurückgekehrt war, der Souffleur strich ihm die Rede wie Butter aufs Brot.

Aber nun kam das Schlachtfeld! Mit so vielen Gurgeltönen und unverständlichen Worten, mit solchem Todesröcheln hatte Talbot sich nie in seinem Blut gewälzt. Lionel aber rannte hinter der Szene wie einer der wütenden Löwen auf seinem englischen Waffenrocke einher und verschwor sich, er wolle nicht auftreten, wenn der verräterische Kerl von Souffleur nicht entfernt würde. Aber eine Aufforderung, einem gerechter waltenden Kastengeiste das Feld zu räumen — wofern es erlaubt ist, einen

Souffleurkasten ein Feld zu nennen —, hatte der Sonderling hohnlachend abgewiesen und spottete, wie weiland der Landvogt „in seiner sichern Herrenburg ohnmächt'gen Zornes".

Aber schon nahte das Verhängnis.

Während der Unerbittliche gerade den tapfern Lionel „zappeln" ließ, schlichen sich die kühnen Engländer leise, leise an die unterirdische Tür des Kastens, rasch war sie aufgestoßen, und ehe der Franzosenfreund sich's versehen konnte, war er von stahlbehandschuhten Ritterfäusten an den Beinen gepackt und mit jähem Ruck von der Stätte seiner Schandtaten hinweggerissen.

Ein hilfsbereiter Chorist nahm schnell seine Stelle ein und teilte Franken und Engelländern gerecht und ohne Ansehen der Nation die Verse zu, die ihnen Schiller in den Mund gelegt hat.

In einer finsteren Ecke der Königsberger „Stadttheateruntermaschinerie" soll sodann England einige Beweise seiner Macht gegeben haben, die der Betroffene noch mehrere Tage in den englischen Landesfarben mit sich herumtrug.

Charaktere von so antiker Größe kommen im Geschlecht der heutigen Souffleure nicht mehr vor, aber allerhand Unheil kann der Souffleur noch jetzt anrichten, mit und ohne Absicht. Er kann einen Schauspieler „sitzen" lassen, kann ihm aber auch durch einen zu lauten „Anschlag" eine Stimmungspause verderben, überhaupt durch zu lautes Soufflieren den Anschein erwecken, als habe der Künstler seine Rolle nicht gelernt.

Gut soufflieren ist eine Kunst. Es gehört dazu eine nicht nur sehr deutliche, sondern auch fehlerfreie Aussprache, Ausdauer, denn das fortdauernde leise Sprechen strengt sehr an, endlich aber Beherrschung des Stoffes und im Augenblicke der Gefahr kaltes Blut und Geistesgegenwart.

Selbst der gewissenhafteste und beste Lerner kann einmal plötzlich den Faden verlieren, und nicht jeder hat die Ruhe und Geistesgegenwart, dann einige Zeilen eigener Dichtung von sich

zu geben, oder wie es ein bekannter Virtuose machte, eine Zeitlang „anonym“ zu werden, d. h. ganz undeutlich irgend etwas vor sich hin zu plappern, bis der richtige Anschluß wieder erreicht ist.

Der „Einhelfer“, wie man Souffleur auch verdeutscht hat, doch mit Unrecht, denn er ist eigentlich ein Vorbeter, der seiner Gemeinde immer um drei bis vier Worte voraus sein muß, der Einhelfer kann hier diesem Namen Ehre machen. Er muß genau wissen, welches Wort den zerrissenen geistigen Faden wieder anknüpft und hat dieses ruhig und ohne Hast „anzuschlagen“.

Noch größere Kenntnis des ganzen Stückes erfordert es, wenn sich das Unglück eines „Sprunges“ ereignet hat, d. h. wenn ein Darsteller aus einem Satze in einen ähnlichen geraten ist, der erst viel später zu sprechen gewesen wäre. Da heißt es mit Blitzesschnelle überlegen, ob es noch möglich ist, das Ausgefallene wieder aufnehmen zu lassen, oder ob nicht besser ist, dem Schauspieler zu folgen und mit ihm weiter zu gehen, um nicht am Ende noch größeres Unheil anzustiften. Enthält nämlich die ausgelassene Stelle nichts, was zum Verständnis des Stückes unbedingt notwendig ist, so ist es unter Umständen klüger, dem durchgegangenen Renner gar nicht in den Zügel zu fallen, sondern das übrige Gespann mit über das Hindernis zu treiben.

Der Souffleur muß überhaupt ein Stück Menschenkenner sein — ein geschickter Souffleur hat aber, wie Hamlet seine Freunde Rosenkranz und Güldenstern, seine Leute „bald weg“. Er erkennt sie an ihren Taten und gibt wenig darauf, wenn ihm der oder jener die üblichen Probenredensarten entgegenschleudert: „Bitte nur das erste Wort“, wobei dann gewöhnlich hinzugefügt wird: „aber das muß ich haben!“ Ach, die so reden, müssen meistens das erste und das letzte Wort haben und dann noch alle in der Mitte.

Das ist aber vom Standpunkte des Souffleurs noch nicht das Schwerste. Wenn alle gleich schlecht oder gleich gut lernten, so könnte er sich darauf einrichten, aber wie im Leben Gute und

Böse gemischt sind, so ist's auch auf der Bühne. Jemand, dem das Vorsprechen des Souffleurs geradezu stimmungzerreissend erscheint, und der sich auf sein Gedächtnis fest verlassen kann, macht es dem Souffleur natürlich sehr schwer, einmal zu schweigen und dann wieder, wenn andere Mimen sprechen sollen, neu anzuknüpfen, ohne den Fluß der Handlung zu unterbrechen.

Der Souffleur kann das Tempo ganz außerordentlich beeinflussen, er muß treiben und ritardieren und muß ungerührt bei den rührendsten Szenen, ernst bei den lustigsten Witzen bleiben, denn nichts ist für den Künstler störender als ein im Kasten mitspielender Souffleur.

* * *

Wer dieser kleinen Schilderung bis hierher gefolgt ist, wird wohl den Eindruck gewinnen, als habe ich nur die Schattenseiten des Berufes schildern wollen, nur die Leiden des Souffleurs — sintemalen aber jedes Ding seine zwei Seiten hat, so möchte man vielleicht auch fragen: welche Freuden bringt dieses Amt?

Nun, der Souffleur hat jeden Tag eine große Freude, oder vielmehr jeden Abend — wenn nämlich die Vorstellung zu Ende ist. Ein anderes Vergnügen — auf das er freilich nicht immer und nicht überall mit Sicherheit zählen kann — hat er jeden Monatsersten, dann erlebt er nämlich den Gagetag.

Ein großes Erlebnis ist das nun auch gerade nicht zu nennen. Die allerhöchste Gage die für Soufflieren gezahlt wird, dürfte etwa 200—250 Mark monatlich betragen, im Durchschnitt wird sie 100—120 Mark nicht übersteigen.

Der Souffleur ist eben der Weichensteller des theatralischen Eisenbahnverkehrs, mit derselben schweren Verantwortung, alle Züge im rechten Gleise gehen zu lassen, mit demselben anstrengenden Dienste, derselben kargen Bezahlung.

Und doch gibt es Schauspieler, ja sogar Künstler, welche sich nicht scheuen, bei jeder Gelegenheit ihre üble Laune nach dem Souffleurkasten und dessen Insassen zu entladen, und ein gerechter Regisseur hat oft genug damit zu tun, den armen Einhelfer gegen ungerechte oder in der Form verletzende, ja sogar ehrenrührige Vorwürfe in Schutz zu nehmen. Wenn irgendwo, sollte hier Achtung vor dem Unglück herrschen, denn es sind wohl nur sehr wenige, die von vornherein die dornenvolle Laufbahn gewählt haben; die meisten Souffleure standen auch einst oben auf den weltbedeutenden Brettern, glaubten das Interesse der Welt drehe sich um sie, lernten ihre Rollen nicht und — schimpften auf den Souffleur.

Sterne zweiter Ordnung

Man spricht manchmal vom Bühnenhimmel. Das hört der Mime außerordentlich gern, denn das Wort hebt ihn über dieses niedere Erdentreiben hoch hinaus. Man darf aber nicht glauben, daß alle Bewohner dieses Bühnenhimmels Engel seien — wenn sie sich auch alle selbst für göttlich gut halten. Die Seligkeit in diesen erhabenen Regionen ist größtenteils auch eine recht beschränkte, es ist ein Himmel, in dem einem vielfach die Hölle recht heiß gemacht wird. Es sind Herrlichkeiten, die in den seltensten Fällen den Hoffnungen entsprechen, die manche arme Seele hegte, als sie den Staub des Irdischen, will sagen, des bürgerlichen Lebens, abschüttelte, um sich in diesem Äther zu baden, der manchmal verdächtig nach Schwefeläther duftet.

Nein, der Vergleich läßt sich nur rein astronomisch genommen durchführen, und da hinkt er auch, denn regelmäßige Bahnen lassen sich hier nicht berechnen, aber sonst gibt's ja auch hier Sonnen und Fixsterne, Planeten und — Sternschnuppen.

Ganz wie am wirklichen Firmamente werden auch am Theaterhimmel immer mehr Sterne zweiter Ordnung entdeckt.

Früher schenkte man ihnen geringere Aufmerksamkeit. Man unterschied eigentlich nur erste und zweite Rollen und demgemäß gute und schlechte Schauspieler. Jetzt machen wir feinere Unterschiede, wir kennen große, hervorragende, gute und mittelmäßige Mimen — letztere würden ungefähr den Nebelflecken entsprechen.

Daneben bleiben natürlich auch die schlechten Schauspieler, denn sie sind ewig wie das Firmament.

Aus unserer Zeit werden sich nicht so viele große Namen in ferne Zeiten hinüberretten, wie die Ekhofs, Schröders, Pfflands, Devrients u. a. Das ist aber vielleicht kein schlechtes Zeichen für die allgemeine Kunsthöhe unsrer Tage. Nicht nur die einzelne Leistung, sondern das Gesamtbild der Darstellung gibt den Maßstab des Urteils ab, und es wäre daher sehr falsch, zu glauben, daß unsre bedeutenden Schauspieler denen früherer Zeiten nachständen.

Wie anders hat sich auch die soziale Stellung des Schauspielers gestaltet, als z. B. im Anfange des vorigen Jahrhunderts! Und schließlich: die Kunst geht ja bekanntlich nach Brot. Wenn auch viel Elend beim Theater sein mag, die Zahl der mit auskömmlichem Gehalt angestellten Künstler ist gewiß verhältnismäßig eine weit größere als vor jenen hundert Jahren.

Aber man wird mir vielleicht einwerfen, ich scheine das Thema doch wenig künstlerisch und etwas sehr geschäftlich behandeln zu wollen. Da muß ich denn erwidern: Vielleicht ist es gar nicht so uninteressant, die wirtschaftliche Seite des Bühnenberufes einmal in den Vordergrund zu rücken. Die Kunst wird heutzutage von so vielen nur als Erwerbszweig angesehen, und besonders das weibliche Geschlecht sucht vielfach bei der Bühne nichts weiter als Versorgung.

Wie wohl die meisten meiner Kollegen und Kolleginnen, werde auch ich recht fleißig von jungen Damen und Herren heimgesucht, die einen Rat haben wollen, ob sie zur Bühne gehen sollen oder nicht. Das kostet mir manche Stunde, aber schließlich ist es doch Künstler- und mehr noch Menschenpflicht, hier mit seinem bißchen Urteil und Erfahrung nicht hinter dem Berge zu halten — handelt es sich doch stets um einen Wendepunkt in einem Menschenschicksal.

Da erscheinen nun in meiner Sprechstunde viele kunstbegeisterte junge Mädchen, meist ohne Mama, allenfalls mit einer Freundin

als garde de dames und beichten ihre vor den Eltern verheimlichte flammende Kunstbegeisterung, die sie unwiderstehlich zur Bühne treibe. Manchmal kommen auch schüchterne und seufzende Mamas mit, wie unglückliche Hennen, die ein Entlein ausgebrütet haben — aber auf der Bildfläche erscheinen auch öfters, ja sogar recht oft, sehr ruhige Mütter mit schüchternen Töchtern, die sich rund und klar Bescheid darüber erbitten, wieviel ein junges Mädchen beim Theater wohl verdienen könne. Sie glaubten hier eine nicht nur angenehmere, sondern auch auskömmlichere Existenz zu finden, wie etwa als Lehrerin, Telephonistin, Verkäuferin oder in sonst einem Frauenberuf.

„Empörend! Die Kunst so als melkende Kuh zu betrachten!"

Zunächst scheint es so, aber das Ding hat auch seine gute Seite. Sie verlesen sich nicht, meine Gnädigste, es ist auch keine Ironie, ich meine es ganz ernsthaft.

Es kommt mir nämlich vor, als entwickelte sich zu Beginn des neuen Jahrhunderts in der Theaterkunst eine Teilung, die bei anderen Künsten schon lange besteht, eine Scheidung in eigentliche Kunst und Kunsthandwerk.

Bisher gab es gute und schlechte Künstler. Die ersteren durften die ersten Rollen spielen, die anderen stellten die kleinen und undankbaren Partien so gut oder vielmehr so schlecht als möglich dar.

Die neuere Bühnenkunst hat aber seit dem ersten Erscheinen der Meininger die Forderung aufgestellt, daß auch die scheinbar unbedeutendste Rolle in ihrer Art so vollendet als möglich, zum allermindesten so ausgeführt werde, daß sie den Genuß des ganzen Kunstwerkes nicht beeinträchtige.

Früher waren selbst an besseren Bühnen die Darsteller der zweiten, dritten und vierten Rollen entweder unzulängliche Anfänger oder verunglückte Bewerber um die ersten Fächer. Mochte nun ihr geringes Talent auch für die kleinen Aufgaben gerade ausreichen — eines fehlte ihnen dabei ganz gewiß: Lust und

Liebe zur Aufgabe. In ihrem Herzen saßen ja Bitterkeit und Groll über den Schiffbruch ihres Talentes, der natürlich nur dem Neid, der Kabale und dem Mangel an Glück zugeschrieben wurde.

Welchen Vorteil würde die Kunst davon haben — und es scheint, als ob sich eine solche Zweiteilung schon mehrfach bemerkbar machte — wenn Talente von geringerer Kraft, denn an einem gewissen Maß von Talent wollen wir doch festhalten, von vornherein sich damit begnügten, einen bescheideneren Wirkungskreis auszufüllen, diesem aber alle Liebe, alle Gewissenhaftigkeit, allen Fleiß zuzuwenden und in der hingebenden Pflichterfüllung den Lohn zu finden, der den reicher Begabten durch den lauten Beifall des Publikums zuteil wird.

Zu dieser Betrachtung der Dinge gelangt derjenige, der das höchste Ziel vor Augen gehabt und nicht errungen hat, nur im seltensten Falle. Diese Resignation ist nur wenigen einsichtigen Köpfen möglich.

Die Frauenwelt scheint diese Verhältnisse mit kühlerem, klarerem Blicke zu erfassen als die Herrn der Schöpfung — die eben überall die erste Rolle spielen wollen, selbst auf die Gefahr hin, durchzufallen. Jedem, der die deutschen Bühnen näher kennt, muß es auffallen, mit wieviel mehr Bescheidenheit und Pflichttreue die Darstellerinnen der zweiten Rollen ihren Aufgaben gerecht werden, als die Darsteller. Wenn an nichts anderem, so läßt sich dies am Lernen erkennen. Eine Schauspielerin, die mangelhaft vorbereitet auf die Probe oder gar zur Vorstellung käme, gehört zu den größten Seltenheiten — ich kann mich einer solchen Erscheinung während meiner Bühnentätigkeit überhaupt kaum erinnern. Ja, sogar Damen, die nicht ihr ganzes Dasein ausschließlich der Würde der Kunst weihen, tragen in diesem Punkte fast nie irgend welchen Leichtsinn zur Schau; es ist mir oft vorgekommen, als betrachteten sie gewissenhafte Erfüllung ihrer künstlerischen Obliegenheiten wie eine Art Rehabilitierung vor sich selbst.

Also, ich wiederhole: es ist keine seltene Erscheinung, daß namentlich Frauen das Theater heut als Broterwerb betrachten, sich dort eine Existenz zu gründen suchen, von den Vorurteilen nicht mehr geschreckt, die einst die Bühne wie eine Dornenhecke umgaben.

Soll man ihnen nun zu- oder abraten? Welche Existenzbedingungen bieten sich ihnen?

So entschieden man jedem abraten muß, der, sei es ein Männlein oder Fräulein, die „höhere" Bühnenkarriere einschlagen will, ohne den Eindruck eines mindestens ungewöhnlichen Talentes zu machen — bei denen, die sich gewissermaßen nur dem Theaterkunsthandwerk zuwenden wollen, werden andere Gesichtspunkte maßgebend sein.

Ein Gesichtspunkt, und zwar im eigentlichsten Sinne des Wortes, wird aber in beiden Fällen der hauptsächlichste sein: der Punkt des Gesichtes.

Bei den heutigen Ansprüchen und bei dem großen Zudrang zur Bühne ist es ganz unwahrscheinlich, daß ein Mädchen eine auch nur bescheidene Stellung an einer besseren Bühne erringen könnte, wenn die Natur ihm nicht wenigstens einige Vorzüge mitgegeben hat. Nur ganz ungewöhnliche Talente können eine die Regel bestätigende Ausnahme bilden und nach wie schweren Kämpfen!

Ist nun dies Haupterfordernis vorhanden, so fragt es sich zunächst: Ist die zweite Forderung zu erfüllen, hat die Betreffende ein gutes oder mindestens ein sympathisches Organ?

Es wird wenig weibliche Wesen geben, die, mit angenehmem Äußern und etwas Organ begabt, nicht einen nützlichen Platz beim Theater ausfüllen könnten, denn eine gewisse Durchschnittsbegabung fürs Komödiespielen besitzt jedes Weib.

Gute Vertreter zweiter Fächer sind nämlich gesuchter, als man glaubt, und fleißige und tüchtige Schauspielerinnen werden auch von den kleineren Bühnen immer gebraucht.

Freilich: wie lange reichen diese Qualitäten aus? Natürlich nur so lange, als die Natur sie gewährt. Nach einer Reihe von Jahren wird das Schicksal derjenigen, die bei der Kunst nur Unterkunft und Broterwerb gesucht haben, ein wenig beneidenswertes.

Beschäftigen wir uns aber zunächst mit der Gegenwart!

Aus welchen Kreisen rekrutieren sich die, deren höchstes Streben es von vornherein ist, Sterne zweiter Ordnung abzugeben?

Zunächst sind da Töchter von Offiziers- und Beamtenwitwen, deren kleine Pension zur Erhaltung des Hausstandes nicht ausreicht, dann folgt in weitem sozialen Abstand die Kindergärtnerin, die Putzmacherin, das Ladenmädchen, die Kellnerin. Bei den letztgenannten bedeutet der Wechsel des Berufes doch ganz entschieden einen Aufstieg in sozialer, ja meist auch in erwerblicher Beziehung. Die trübe Aussicht, in absehbarer Zeit eine andere Beschäftigung suchen zu müssen, bleibt dieselbe — aber schließlich: eine alternde Probiermamsell findet auch nur schwer ein Engagement. In sittlicher Hinsicht dürften die Gefahren bei den betreffenden Erwerbszweigen wohl die gleichen sein. Diese Frage muß überhaupt bei unserer Betrachtung ausscheiden. Ein alle Nerven in Aufregung versetzender Beruf wird anders beurteilt werden müssen als ein einfach bürgerlicher, und es ist und bleibt eine Ungerechtigkeit der Gesellschaft, daß sie bei hervorragenden Vertreterinnen des Standes über viele Dinge hinwegsieht, die sie dem Durchschnitt nie verzeiht. Daß es übrigens Charaktere und Temperamente gibt, die sich in einer von gefährlichen Stoffen bevölkerten Atmosphäre immun erhalten können, ist eine zu bekannte Tatsache, als daß wir sie hier noch zu erörtern brauchten.

Beiden obenerwähnten Kategorien bietet sich überdies noch eine Aussicht, die namentlich der ersteren im Privatleben ziemlich versperrt sein dürfte: die Aussicht auf eine Versorgung durch die Ehe. Im Schauspielerstande wird unglaublich viel und — schnell geheiratet. Es gibt infolgedessen recht viel unglückliche Ehen —

namentlich wenn beide Teile der Bühne angehören. Wo die Verhältnisse es aber gestatten, daß der weibliche Teil dem Theater entsagen kann, da liegt die Sache schon besser, und außerdem kehrt eine große Zahl von Darstellerinnen als wackere Hausfrauen ins bürgerliche Leben zurück, von den wenigen Glücklichen ganz zu schweigen, denen vergönnt ist, durch eine glänzende Verbindung sich bis in die höchsten Gesellschaftskreise hinaufzuschwingen. Diese großen Lose in der Lebenslotterie können natürlich bei der Berufswahl nicht ernstlich in Anschlag gebracht werden und seien hier nur beiläufig als Gewinnchancen erwähnt.

Um zu unserm Thema zurückzukehren: allen denjenigen, welche aus den sogenannten höheren oder besseren Kreisen stammen, allen denjenigen Mädchen, welche, wie man zu sagen pflegt, „Kinderstube" genossen haben, kann man nicht ernsthaft genug abraten, nur der Versorgung halber sich in den Dienst der Kunst zu begeben. Das ist, als wollte man Treibhauspflanzen ins freie Erdreich setzen, wo Regen und Sonnenschein, Dürre und Überschwemmung rasch wechseln. Nur ein echtes und starkes Talent kann sich aus diesen Niederungen zur Höhe emporheben. Zudem ist für Töchter höherer Stände die Schwierigkeit, sich in gewissen Jahren aus dem Theaterberuf in einen andern hinüberzuretten, eine doppelte. Die Nähterin kann dann doch wenigstens Garderobiere werden, die Ladnerin Logenschließerin.

Wir haben bisher nur von Aussichten und Möglichkeiten im allgemeinen gesprochen, lassen Sie uns jetzt zu greifbareren Dingen übergehen. Zahlen sollen aufmarschieren.

Was läßt sich in dem Wirkungskreise, den wir ins Auge gefaßt haben, beim Theater erwerben?

Die Höchstsumme, die ein großes Theater für eine gute Vertreterin eines zweiten Faches bezahlt, dürfte 4—5000 Mark jährlich erreichen. So weit gelangen natürlich nur wenige vom Schicksal Begünstigte. Diese werden außerdem noch das Glück haben, wenn ihre Jahre mit ihrem Rollenkreise in ein allzu

schreiendes Mißverhältnis geraten (was übrigens, namentlich bei den kleineren Hoftheatern, meist erst recht spät bemerkt zu werden pflegt), eine kleine Pension zu erringen, oder, tant bien que mal, sie werden in ein älteres Fach hineingeschoben, natürlich nicht, ohne sich einem tüchtigen Aderlaß an der Gage unterwerfen zu müssen.

Im Durchschnitt kann man wohl annehmen, daß junge und hübsche Schauspielerinnen im zweiten Fache bei kleinen und mittleren Bühnen etwa 80—100—150 Mark monatlich verdienen. Das wäre ja, angesichts der sonstigen weiblichen Erwerbszweige mittlerer Gattung, noch leidlich bezahlt — wenn nicht ein furchtbares Gegengewicht in der leidigen Kostüm- und Toilettenfrage bestände.

Bekanntlich werden dem männlichen Personal alle historischen Kostüme von den Direktionen geliefert, während das weibliche Personal sie selbst zu beschaffen hat. Außerdem hat es noch für die ganze moderne Toilette zu sorgen. Und das ist wahrlich eine Sorge!

Allerdings muß ich mir erlauben, in aller Bescheidenheit zu behaupten, daß an dem, je nach dem Range der Bühnen, größeren oder geringeren Toilettenluxus nicht allein die Forderungen der Direktion, die Vorschriften der Schriftsteller, die Wünsche des Publikums schuld sind, sondern in vielen Fällen auch — die liebe, weibliche Eitelkeit.

Wie oft habe ich als Regisseur bei kleinen und großen Theatern meine Damen darauf aufmerksam gemacht, daß ein Umzug in dem und jenem Stück durchaus nicht geboten, ja, sogar widersinnig sei, aber fast noch nie habe ich erlebt, daß die geringste Möglichkeit zu einem Toilettenwechsel nicht benutzt wurde.

Wagte ich im Anfange meiner Regielaufbahn — es ist schon lange her, daß ich so kühnen Jugendmut besaß — wagte ich einmal, einer Dame vorzuschlagen, sie könne doch ganz gut dieselbe Toilette tragen, mit der sie vor vier Wochen in einem

andern Stück geglänzt habe, so wurde dies förmlich als persönliche Beleidigung aufgefaßt.

Gewiß spricht hierbei auch jenes weibliche Pflichtgefühl mit, das wir schon vorhin gerühmt haben, und es ist rührend, wie selbst an den kleinsten Wanderbühnen die Damen sich abmühen, durch allerhand Aufputz oder Besätze ein und dasselbe Fähnchen zu verändern. Einen betrübenden Anblick bietet jedoch das Wettrennen, das unfehlbar entsteht, wenn eine Dame in der angenehmen Lage ist, einen Toilettenschatz ihr eigen zu nennen. Dann will und muß alles nach und womöglich voran. Wie oft geschieht es ... um jeden Preis!

Die Direktionen lassen sich natürlich diesen schönen Wettstreit sehr gern gefallen, besonders die Frau Direktorin findet hier ein reiches Feld, sich zu betätigen, indem sie spornt und treibt. Manches Talent kommt schwer in die Höhe, weil seine Garderobe nur im Einklange mit seiner Bezahlung und nicht mit seiner Begabung steht.

Ja, wäre die ewige Sorge der Toilettenfrage nicht, das Theater würde weiblichem Fleiße und weiblicher Durchschnittsbegabung einen wirklichen Erwerbszweig bieten — jetzt aber ist es eigentlich nur ein illusorischer.

Nach und nach wird es dahin kommen müssen, daß zunächst wenigstens die mittleren Bühnen sich dem Vorbild der großen Hofbühnen anschließen werden, die auch den Damen die historischen Trachten aus der Theatergarderobe stellen. Die größeren Stadttheater sind bereits auf dem Wege dazu. Bis dahin wird jedoch noch manche Träne geweint werden um ein armseliges Samtkleid und eine weiße Atlasrobe, natürlich Baumwollatlas — diese beiden Gewandungen sind nämlich der eiserne Toilettenbestand für kleine Bühnen — mancher Seufzer wird emporsteigen um eine Balltoilette, manches Talent wird durch eine „Luxusdame", wie man in Österreich das Fach talentloser Kleiderstöcke benennt, beiseite geschoben, manch Frauenschicksal zur Tiefe getrieben werden.

Mit aufrichtiger Freude ist es daher zu begrüßen, daß eine Anzahl edler Frauen sich vereinigt haben, um armen Darstellerinnen diese Sorge zu erleichtern. Wie weit die Organisation dieses Vereins in den deutschen Städten gediehen ist, habe ich nicht verfolgen können, in Berlin hat er seine Zentralstelle Bülowstraße 101. Jede Künstlerin wird edlen Spenderinnen gegenüber gern die Vermittlerrolle übernehmen. Jede abgelegte Ball- oder Straßentoilette, jeder abgetragene Hut, Fächer, Sonnenschirm findet dort Gelegenheit zu einer Auferstehung vor dem Rampenlicht, kann noch einmal glänzen und seine Trägerin erfreuen und beglücken.

Alles belohnt sich im Leben! Die liebenswürdige Leserin, die mir bis hierher geduldig gefolgt ist, hat jetzt eine große Freude. Erstens, weil sie hierdurch erfährt, wo ihr gutes Herz sich wieder einmal mit einem guten Werke betätigen kann, und zweitens darüber, daß die Geschichte von den Sternen zweiter Ordnung, die nach und nach freilich ein wenig trocken und lehrhaft werden mußte, nun glücklich zu Ende ist.

Döring-Erinnerungen

Wer erzählt heute noch Theateranekdoten? Sie sind untergegangen in der Flut der Kalauer und jüdischen Witze, ihre Zeit ist vorüber, vorüber wie die Tage, in denen das Theater und der Theaterklatsch fast den einzigen Gesprächsstoff für die Salons der gebildeten Gesellschaft lieferten.

Verschollen sind die unzähligen Heftchen, in denen Theaterscherze gesammelt wurden, nur noch in mündlicher Überlieferung erhält sich dieser und jener Spaß in Schauspielerkreisen.

Um Stoff für die Theateranekdoten zu liefern, muß einer nicht nur ein großer Schauspieler, sondern auch ein origineller Mensch sein.

Und das war Theodor Döring, darum ist er der fröhliche Held unzähliger Geschichten und — das ist das Hübsche und für den Meister so Charakteristische — keine gereicht ihm zur Unehre. Niemals erscheint er persönlich lächerlich, sondern stets als der auf den Flügeln echten Humors weit über der Öde des Alltags schwebende Genius.

Selbst wo man ihn bei seiner schwächsten Stelle packt, bei seinem nicht ganz bombenfesten Lernen und seiner Zerstreutheit, steht er doch zuletzt noch als Sieger da. Nur einmal mag ihn die Schlagfertigkeit verlassen haben, als er in der Rolle des alten Kottwitz im „Prinzen von Homburg" gewohnterweise bis zum Souffleurkasten vorging und dort die ersten Worte der Rolle sprach: „Wer hilft vom Pferd mir, Freunde?"

Aber ein andermal zog er sich geschickter aus der Verlegenheit. Eben war er als Sekretär Wurm aufgetreten, er hörte den Souffleur und sprach ihm, süßer Gewohnheit voll, die Worte nach, die ... Frau Musikus Millerin zu sagen hat: „Ei! Guten Morgen, Herr Sekretare!“ Schnell wurde es ihm klar, daß er sich damit selber begrüßt habe, und mit großer Geistesgegenwart fügte er hinzu: „würde sie sagen, wenn sie hier wäre: Wo ist sie denn, meine Luise?“

Mit den Souffleuren und Souffleusen war er überhaupt nie ganz einverstanden. Das soll sich einmal sogar auf das Äußere einer „Einhelferin“ bezogen haben, deren hageres Antlitz ihn dermaßen in Verwirrung setzte, daß er sein Gastspiel abbrechen wollte. „Von Totenköpfen lass' ich mir nicht soufflieren!“ sagte er dem in arge Verlegenheit gebrachten Direktor. In der Herzensangst, er könne den zugkräftigen Gast wirklich verlieren, verfiel der findige Bühnenleiter dann auf den Einfall, die ältere Dame im Kasten jugendlich zu schminken und ihr eine goldblonde Perücke aufzusetzen. Das beruhigte den nervösen Künstler.

Einmal hatte der Souffleur die Zeichen für die Versenkungen im „Faust“ zu früh gegeben, als Döring-Mephisto sein: „Nun, Fauste, lebe wohl, bis wir uns wiedersehen!“ noch kaum ausgesprochen hatte. Rechts und links, vor und hinter ihm taten sich die Versenkungen auf, um, wie es damals üblich war, allerhand verführende Erscheinungen emportauchen zu lassen. Nicht ohne Mühe konnte sich Döring zwischen den klaffenden Öffnungen in die Kulisse retten. Hier sank er auf die Knie, und die wohl ernstlich nicht so schlimme Todesangst entlockte ihm den klassischen Ausruf: „Herr Gott, ich danke Dir, daß dieser Mann kein Weib ist! Sie hätte Mörder zur Welt gebracht!“

Hinter den Kulissen unseres Königlichen Schauspielhauses wird der Döring-Kultus noch pietätvoll betrieben; dort leben noch manche schöne Döring-Anekdoten.

Der diesen Schatz am eifrigsten hütete und pflegte, ist leider

seinem von ihm innig geliebten und hochverehrten Meister bereits gefolgt. Es war Theodor Krause. Wie freudig und neidlos erkannte er, der sich mühsam, Schritt für Schritt, von der Natur wenig begünstigt, durch eisernen Fleiß eine bedeutende Stellung in der Kunstwelt errungen hatte, den heiteren, ewig lächelnden Genius Dörings an, der alle Schwierigkeiten spielend überwinden konnte.

Krauses Erbe in der Pflege und Verwaltung des Döring-Anekdotenschatzes ist vor allem Richard Kahle geworden, der uns oft im Unterhaltungszimmer das Bild unseres großen Kollegen aufleben ließ.

Ein fröhlich quellender Born der Döring-Erinnerungen sprang für mich auch aus einer „geheimrätlichen" Quelle, aus dem Munde des unvergeßlichen Karl Werder, der dem genialen Mimen in inniger Freundschaft zugetan war.

Oft stieg Döring, wenn er den berühmten Frühschoppen-stammtisch bei Lutter und Wegener verlassen hatte, die zwei breiten und bequemen Eichenholztreppen zu Werder empor, um den Freund zur behaglichen Mittagstafel abzuholen.

Wenn die beiden vor die Haustür traten, fanden sie gewöhnlich zwei Droschken zu ihrer Verfügung. Ein findiger Rosselenker erster Klasse und der Besitzer eines stolzen Gefährtes zweiter Güte kannten genau die Zeit, wann Döring seinem Heim zustrebte, und einen von ihnen pflegte er stets als Fahrgast zu beglücken, obwohl seine Wohnung gar nicht weit entfernt war.

Eines Tages machte Dörings sorgliche Hausfrau Freund Werder darauf aufmerksam, daß es doch eine Verschwendung sondergleichen sei, für eine so kurze Strecke eine Droschke zu benutzen, und daß, wenn man nun schon die bekannten und bewährten Schusters Rappen nicht anstrengen wolle, die landesübliche Pferdebahn doch ein ebenso bequemes und weit billigeres Beförderungsmittel darbiete.

Das leuchtete Werder vollkommen ein, und als die beiden Freunde das Haus verließen, verweigerte es Werder entschieden, in eine der beiden Droschken zu steigen, schlug die Pferdebahn vor, eilte, als Döring davon nichts hören wollte, rasch nach der Ecke der Behrenstraße und stieg in den dort wartenden Pferdebahnwagen.

Prustend und außer Atem folgte Döring und blieb, obwohl der Wagen keineswegs überfüllt war, doch auf der rückwärtigen Plattform stehen. Von da aus ließ er nun den Strom seiner Beredsamkeit auf Werder los, der ganz vorn im Wagen saß: „Merken Se, wie ich außer Atem bin? Ich kann kaum noch krächzen! Ist das Freundschaft, einen Menschen so abzuhetzen, der von seiner Kehle leben muß? Können Se das verantworten vor Gott und Menschen, wenn mer de Zunge so weit aus dem Halse heraushängt? Was mach' ich armer geschlagener Mann wenn ich heut' abend vor dem Publikum heraustanzen soll? Sie haben mich armen Komödianten auf'm Gewissen!" Und so ging es im unerschöpflichen Redeschwall auf den armen Geheimrat los, der sich still in die Ecke drückte.

Endlich hielt der Wagen vor Dörings Behausung, und Werder konnte es sich nicht versagen, bei'm Aussteigen zu äußern: „Nun, sehen Sie, Döring, ist das nun nicht ebenso bequem und vernünftiger, als für die kleine Strecke sechs Silbergroschen zu verschwenden?"

Döring aber stellte sich in Positur und erwiderte mit dem Brustton der Überzeugung: „So? — Na, wer ist denn hier der Verschwender, lieber Freund? Lieber Werder! Die Droschke war doch schon bezahlt! Sie haben zehn Pfennig verschleuderrrt! Elenderrrr Verschwenderrrr!"

Wenn während des etwas ausgedehnten Mittagsmahles etwa ein Besuch vorsprechen wollte, so gab Döring dem meldenden Mädchen nicht die sonst allgemein übliche Weisung: „Die Herrschaften lassen sehr bedauern, sie sind noch bei Tische",

sondern mit imperatorischer Geste donnerte er dann: „Hohn und Verachtung!“ Nahm aber beim Kaffee die Dame des Hauses eine kleine Handarbeit vor, so pflegte der Eheherr und Haustyrann mit mildem Lächeln, wie es Nathan dem Weisen wohl angestanden hätte, zu bemerken: „Das ist recht! Stoppe Weib, dann bleibst du demütig!“

Aber im allgemeinen war der große Menschendarsteller nicht auf den milden Ton gestimmt; seine Feuerseele machte sich gern in fürchterlich klingenden, wenngleich nicht so schrecklich gemeinten Worten, ja, manchmal sogar in symbolischen Handlungen Luft.

Eines Abends wurde im Schauspielhause „Das Lustspiel“ von Benedix gegeben. Zu Beginn des einen Aufzuges hat Rat Brömser, eine der unwiderstehlich komischsten Schöpfungen Dörings, auf einer Promenade zu erscheinen, um den Akt mit einem kleinen Monologe zu eröffnen.

Der Vorhang ging auf, wer aber nicht erschien, war der Herr Rat Brömser. Eine Weile harrte man geduldig der Dinge, die da kommen sollten; bald aber bemächtigte sich des Publikums eine leise Unruhe. Sie legte sich jedoch rasch, als der allgemeine Liebling endlich auftrat. Ruhig ging er bis an die Rampe vor, machte einige seiner wirksamsten Gesichter, die das Publikum bereits heiter stimmten, ehe er noch ein Wort gesprochen hatte. Es war dies gewissermaßen das Avertissement zum Kommando, auf welches sich das Schnellfeuer seines Humors entwickeln sollte. Das Avertissement war gegeben, aber das Kommando blieb aus, denn zu großem Erstaunen der Beschauer wandte sich Brömser-Döring plötzlich wieder um und verließ, ohne ein Wort zu sagen, den Schauplatz so ruhig, wie er gekommen war.

Allgemeine Verblüffung! Erst nach einer ziemlich ausgedehnten Pause trat Döring wieder auf und begann sein Spiel, in dessen Verlauf die Zuhörer bald vor Lachen ver-

gaßen, über die eben erlebte unerklärliche stumme Szene nachzudenken.

Was war geschehen, während der Herr Rat Brömser hinter den Kulissen weilte?

Er war ruhig bis zum Pult des Inspizienten gegangen, der ihm seiner Meinung nach das Zeichen zum Auftritt zu spät gegeben hatte, und hatte dem Missetäter einen — allerdings mehr symbolisch gemeinten — Fußtritt appliziert, der den Betroffenen zwar durchaus nicht schmerzte, aber in die äußerste Verblüffung versetzte.

Erst nachdem er so Gerechtigkeit geübt hatte, begab sich der Meister wieder an die „Arbeit".

Ist das nicht eine unübertreffliche Probe souveränen Humors, der seine Herrschaft vor und hinter den Kulissen ausübte?

Ein andermal hatte Döring in dem alten Schwanke „Der Weg durchs Fenster" ein Gerüst zu besteigen, um aus dem Fenster eines Bühnenhauses herauszusehen. Treppe und Gerüst waren ziemlich hoch und schwankten ein wenig. Dörings Phantasie erschien das sofort lebensgefährlich, und er erging sich in gräßlichen Verwünschungen, nicht gegen den Theatermeister, sondern gegen keinen Geringeren als den hohen Herrn Generalintendanten, mit dem Döring gerade auf einem etwas gespannten Fuße stand. „Er will mich umbringen, der Mörder? Er will mir das Genick brechen! Gott verfluche ihn, Gott verfluche ihn und alle seine Kinder und Kindeskinder!" stöhnte er.

Natürlich wurden diese lästerlichen Redensarten sehr bald der richtigen Stelle hinterbracht. Herr von Hülsen, der ohnedies die kleine Spannung aus der Welt schaffen wollte, ließ den Künstler am nächsten Tage zu sich kommen und wies ihm zunächst nach, daß die Schuld der beregten Konflikte auf seiten Dörings läge, was dieser auch einsah. Dann bewies er ihm, daß der Generalintendant nicht der Theatermeister sei, und hielt ihm eindringlich vor, wie unrecht Döring getan habe, nicht nur

seinen unschuldigen Chef, sondern dessen noch weit unschuldigere Kinder und Kindeskinder so in Grund und Boden zu verfluchen. Endlich reichte er dem tief Zerknirschten die Hand mit den Worten: „Also, nicht wahr? Vergeben und vergessen?“

Döring ergriff die dargebotene Rechte, schüttelte sie herzlich und sprach: „Nein! Nein! Vergessen kann ich es nicht, aber ich will Ihnen viel mehr versprechen: Ich will nicht mehr über sie schimpfen!“

Ob er's gehalten hat? Es ist nicht sehr wahrscheinlich, denn kein richtiger Schauspieler kann leben, ohne über die hohe Obrigkeit zu räsonieren; und schließlich kam die Zeit, wo dem Hochbetagten manche anstrengende Rolle abgenommen und jüngeren Kräften anvertraut werden mußte. Doch auch darüber half ihm sein göttlicher Humor hinweg, und wenn ihn jemand bedauern wollte, meinte der Siebzigjährige: „Kinder, wartet's nur ab! Meine Zeit kommt noch!“

Manchmal versetzte er aber doch einem seiner Nachfolger eine kleine Pille. So soll er einmal an einen seiner jüngeren Kollegen, der seine großen Erfolge nach Dörings Meinung mehr durch die Kunst der Rede als durch Mimik und einfache Natürlichkeit erzielte, folgende vernichtende Apostrophe gerichtet haben: „Junger Freund, Sie sind ein Rhetoriker! 'n Rhetoriker! Alle Achtung! Alle Achtung! Rhetorik ist was Schönes! Aber gehen Se mal hinüber an die Ecke! Da ist ein Weinhaus, Lutter und Wegener! Gehn Se hinein, setzen Se sich, verlangen Se von dem Kellner eine Flasche Rotspon! — Er bringt se Ihnen nicht! Er bringt se nicht! — Se können es ihm nicht so sagen, daß er's glaubt!“

Noch auf seinem Sterbelager blieb ihm der Humor treu. Sein nun auch schon lange dahingegangener Freund Rudolf Haase, der originelle derbe Komiker und spätere beliebte und berühmte Weißbierschenke hat mir erzählt, daß Döring einst auf seinem letzten Krankenbett gerufen habe: „Nun ist's bald aus mit dem

Döring. Dann werden se alle kommen, alle, wie se da sind, und werden sich in meine Rollen teilen und werden se spielen! Aber dann wird das Publikum kommen und sagen: Wo ist der Döring? Dann wird 'ne Stimme aus meinem Grabe rufen: Buddelt'n euch wieder raus!"

Ach ja — wenn wir ihn wieder rausbuddeln könnten!

Im Versammlungszimmer des Schauspielhauses hängt ein Relief von Meisterhand, das seine geistsprühenden Züge verewigt. Sein Grab auf dem Jerusalemer Friedhof schmückt eine Säule, über die ein Mantel geworfen ist, der Königsmantel des Genies, den er auf Erden getragen. Das herrlichste Denkmal hat er sich selber gesetzt: Unsterblichen Künstlerruhm. Und auch das schönste, das sich ein Mensch schaffen kann: ein fröhliches Gesicht bei jedem, der seiner gedenkt.

Eine seltsame Theatergeschichte

Das Gespräch war allgemein geworden und hatte eine ganz unheimliche Wendung genommen, es paßte gar nicht mehr zum „Milieu".

Die Blumen in den Tafelaufsätzen schienen erschauernd ihre Häupter zu senken, die rotbehelmten Kerzen flackerten mystisch, der Zigarrenrauch stieg wie Gewölke feierlich in die Höhe.

Eine Unterhaltung über die Willensfreiheit, die an einer Tafelecke angefangen hatte, bildete den Urquell, und von da floß das Gespräch weiter zum Unbewußten, vertiefte sich wissenschaftlich in die Suggestion, erhob sich zum Wunderbaren und endete in graulichen Gespenstergeschichten, von denen schließlich jeder Teilnehmer der kleinen Tafelrunde eine auftischte.

Man sah sich gegenseitig an, und jeder schien geneigt, den seltsamen Erzählungen, die bei diesem Nachtisch aufgetischt wurden, halb und halb überzeugt noch nachzusinnen.

Nur der feingeschnittene Kopf des geistvollen alten Professors wiegte sich mißbilligend hin und her: „Ihre Gespenstergeschichten, meine Herrschaften, sind ja alle mehr oder minder recht hübsch, wenn der Ausdruck hier am Platze ist, Sie alle haben aber bisher nur Dinge vorgebracht, von denen Sie behaupten, sie wären Ihnen von sonst glaubwürdiger Seite erzählt worden. Dabei kann keine wissenschaftliche Kritik einsetzen. Wenn einer der geehrten Anwesenden in der Lage wäre, etwas Selbsterlebtes zum besten zu geben, so ließe sich dabei

eher die prüfende Sonde anlegen. Wir wollen uns doch nicht verhehlen, daß uns alle zwar der Zauber des Geheimnisvollen und Unerklärlichen anmutet, daß wir aber im Grund doch weit davon entfernt sind, diese Wunderdinge wirklich glauben zu wollen.

Also wer von Ihnen, verehrte Festgenossen, hat denn tatsächlich so etwas Unerklärliches, ich füge gleich hinzu, etwas scheinbar Unerklärliches selber erfahren? Ich bitte, zum Gegenstand das Wort ergreifen zu wollen!“

Auf diesen Einwand folgte eine kleine Pause, die aber bald von einem bekannten Theaterdirektor unterbrochen wurde.

Nachdem er seiner Henry Clay zwei bis drei blaue Ringe entlockt hatte und sich durch das leichtgewellte graue Haar gefahren war, das sein noch jugendliches Gesicht so interessant umrahmte, sprach er mit seiner klaren, wohltönenden Stimme:

„Ich wäre wohl in der Lage, dem Wunsche des geehrten Herrn Vorredners nachzukommen. Aus der Reihe meiner Erinnerungen löst sich eben eine bei mir aus, die immerhin seltsam genannt werden darf. Wenn Sie gestatten . . .“

„Aber bitte, bitte!“ klang es von allen Seiten lebhaft, obwohl gedämpft, denn wir standen noch unter dem Bann der vorher gepflogenen Unterhaltung.

„Also mit Vergnügen!

Sie werden sich vielleicht noch erinnern, daß es vor etwa vier oder fünf Jahren, wie man zu sagen pflegt, faul mit mir stand. Meine schönsten Novitäten fielen glatt durch, und ich sah einer recht trüben Saison entgegen.

Ich hatte vortreffliche Schauspieler, aber was nützt eine Armee, wenn sie keine Waffen hat, um zu kämpfen, und keine Fourage, sich auf dem Vormarsch zu ernähren? Wenn ich mein Einnahmebuch mit meinem Gagenetat verglich, von allen übrigen Ausgaben, die solch großes Theater bedingt, ganz abgesehen, so hatte ich das angenehme Gefühl eines Mannes, um dessen Hals eine Schlinge gelegt ist, die sich langsam, aber mit tötlicher Sicher=

heit immer enger zuzieht. Offen gestanden, ich schlief damals durchaus nicht so gut und ruhig wie in den letzten Jahren, in denen ich, wie Sie ja wissen, den Schaden recht hübsch wieder eingebracht habe.

Also damals begegnete mir die seltsame Geschichte, von der ich erzählen will.

Ich will nicht behaupten, daß ich mich in dieser schweren Zeit aus Verzweiflung dem stillen Suff ergeben hätte, aber ich kann nicht leugnen, daß ich mir angewöhnt hatte, nach dem Theater manchmal eine Flasche guten alten Rheinweins zu mir zu nehmen, um die nötige Bettschwere zu gewinnen.

Das hatte ich also auch am Abend des 11. Februar, ich kann mich des Datums noch ganz genau erinnern, getan, und trotzdem wollte sich noch keine rechte Müdigkeit einstellen. Ich begab mich, ganz gegen meine sonstige Gewohnheit, noch spät — wir hatten ‚Don Karlos‘, eine sehr lange Vorstellung, gehabt — in mein Bureau, das damals an meine Wohnung angrenzte. Ich knipste die Beleuchtung auf, seltsamerweise versagte die Deckenbeleuchtung, und nur die kleine Lampe am Schreibtisch flammte auf. Ich achtete darauf nicht weiter und setzte mich in wirklich recht trüber Stimmung auf meinen Schreibstuhl.

Warum ich eigentlich ins Bureau gegangen war, kann ich nicht angeben, ich hatte doch eigentlich gar nichts zu tun, es geschah halb unbewußt, halb aus einem mir unerklärlichen Drange — kurz, ich war da und saß, wie bemerkt, vor meinem Schreibtisch.

Um doch irgend etwas zu tun, ordnete ich mechanisch einige dort liegende Schreibereien, und auf einmal fiel mir dabei ein dickes Manuskript in einem ungewöhnlichen, rosenroten Umschlag in die Hände, von dem ich ganz bestimmt wußte, daß es vorher nicht dort gelegen hatte, ja, gar nicht gelegen haben konnte, denn ich habe die Gewohnheit, alle Manuskripte, die mein Dramaturg mir zugehen läßt, auf einen besonderen Tisch zu legen. Zu den Seltsamkeiten meiner Geschichte gehört nun auch, daß ich

mich, um wahr zu reden, gar nicht besonders darüber wunderte, das rosenrot gebundene Manuskript gegen Mitternacht auf diesem ungewohnten Platze zu finden, und daß ich sogar, trotz meiner Abspannung, anfing darin zu lesen.

Das Stück hieß: ‚Eleanor, ein phantastisches Drama von Georg Meyer‘.

Das Drama fing gar nicht übel an, ein angenehmes Gewoge klangvoller Verse trug mich weiter und half mir die Müdigkeit überwinden, mit der ich anfangs zu kämpfen hatte. Ich befand mich schon mitten im Stück, als ich auf einmal ein seltsames Rascheln vernahm. Ich war ganz allein im Zimmer, Ratten hatten sich bisher in meinem Bureau noch nicht gezeigt, ich konnte also nicht annehmen, daß dies Geräusch von einigen dieser niedlichen Nagetiere herrühren könnte, die vielleicht die kluge Absicht hatten, mein sinkendes Schiff zu verlassen. Ich mußte daher glauben, das Geräusch habe irgendeinen Ursprung im Vorzimmer. Ich ging zur Tür, öffnete sie, blickte hinaus — der Vorplatz, nur von einem Glühlicht erleuchtet, war leer. Ich kehrte ins Zimmer zurück und erstaunte — nein, vielmehr ich erstaunte nicht, denn um das gleich vorwegzunehmen, das Erstaunlichste bei dem, was ich Ihnen wahrheitsgemäß erzählen will, war, daß mir bei allem Verwunderlichen gar nichts verwunderlich vorkam. Ich kann nur sagen, es kam mir etwas sonderbar, aber gar nicht besonders unerklärlich vor, daß ich in der jenseitigen Ecke des Zimmers eine Gestalt sitzen sah. Diese Gestalt hatte auch gar nichts Unheimliches oder gar Gespenstisches an sich — nur überzart sah sie aus. Sie erhob sich, verneigte sich leicht, und ich erkannte ein nicht gerade sehr hübsches und auch nicht mehr ganz junges, aber angenehmes Mädchen von schlanker Figur, ich möchte sogar sagen, von sehr zarter Figur. Aus dem schmalen, blassen Gesicht, das von fahlblonden Locken umrahmt war, blickten merkwürdig klare, wasserblaue Augen, den schlanken Körper umgab ein etwas ver-

schossenes, blaßlila seidenes Kleid, das bei jeder Bewegung rauschte und offenbar so das eigentümlich feine Geräusch, das mich irrtümlicherweise auf den Vorsaal getrieben, verursacht hatte.

Ich muß nochmals betonen, daß ich mich, so merkwürdig es klingen mag, gar nicht wunderte, dieser jungen Dame gegenüberzustehen, obwohl ich natürlich sonst nicht gewöhnt bin, zu so später Stunde Damen in meinem Privatbureau zu empfangen.

Ich verneigte mich höflich, ganz wie ich es in solchen Fällen zur Sprechzeit mache, nahm meinen Platz am Schreibtisch wieder ein und fragte, ganz sachgemäß: ‚Was verschafft mir die Ehre? Womit kann ich dienen?‘ — Die junge Dame rauschte näher heran, ging um meinen Schreibtisch herum, nahm auf dem Stuhle links neben mir Platz und begann mit leiser, sehr einschmeichelnder, wohltönender Stimme: ‚Ich muß unumwunden bekennen, Herr Direktor, daß ich den Vorzug, noch in so später und ungewöhnlicher Stunde bei Ihnen vorsprechen zu dürfen, der Freundlichkeit Ihres Bureaudieners verdanke, der sich einem kleinen Backfisch gegenüber nicht ablehnend verhielt. Ich hoffe, Sie verargen es dem braven Mann nicht, der sich mir als mehrfachen, sogar vielfachen Familienvater vorstellte.‘ ‚Es ist freilich nicht ganz in der Ordnung,‘ versetzte ich, ‚da diese kleine Ungehörigkeit mir aber den Vorzug einer so angenehmen Bekanntschaft gewährt, so . . .‘ ‚O bitte, keine Komplimente,‘ fuhr die Erscheinung fort, ‚ich will Ihnen ohne Umschweife sagen, wer ich bin, und was ich will. Ich möchte Ihr Interesse für die Ihnen hier in rosenrotem Umschlag vorliegende Dichtung erwecken, denn ich bin, um es kurz zu sagen, der Geist dieser Dichtung,‘ und nun fuhr der Geist, denn als solchen mußte ich ihn nun erkennen, fort, mir Szene für Szene den Gang der Handlung zu erzählen, ich war also des Lesens überhoben. Durch die leise, ganz merkwürdig fern klingende Stimme — stellen Sie sich das vertönende silberne Schellengeläute eines Schlittens in klarer Winternacht vor, —

geriet ich in eine Art behaglichen Traumzustandes, aus dem ich jedoch jäh aufgeschreckt wurde.

Mit dem letzten Worte erhob sich die Erscheinung, verbeugte sich und schritt der Tür zu, und zwar auf dem kürzesten Wege, nämlich mitten durch meinen Schreibtisch hindurch.

Ich sah deutlich, mit diesen meinen leiblichen Augen, wie ihr Oberkörper, der durchsichtig war, durch die große bronzene Standuhr und durch die mancherlei Nippsachen auf dem Tisch durchzog, ein leises Wölkchen haftete ihnen noch eine Sekunde an, und gleichzeitig fühlte ich, wie der Saum des Gewandes meine Füße streifte. Als die Gestalt sich jenseits des Tisches befand, öffneten sich beide Flügel der Tür geräuschlos, und ebenso schlossen sie sich wieder hinter ihr.

Dunkel erinnere ich mich, daß ich alsdann, noch ganz benommen von dem Erlebten, in meine Schlafstube hinüberschlich und mich zu Bett legte. Aber ganz genau weiß ich, daß ich am nächsten Morgen mit sehr angenehmem Gefühl, wie man es nach einer recht geruhsamen Nacht zu haben pflegt, erwachte.

Ich legte mir natürlich die ganze Geschichte als einen sonderbaren, aber nicht unangenehmen Traum aus. Kein Zweifel, ich hatte ein interessantes Stück gelesen, sein Inhalt stand mir ja klar vor Augen, war nachher übermüdet eingeschlafen und war schlaftrunken zur Ruhe gegangen. Anders konnte es ja gar nicht sein!

Sofort aber drängte sich mir eine unabweisbare Gegenvorstellung auf: so träumt man nicht! Eins stand mir jedenfalls unwiderleglich fest: das Stück ist meine Rettung! Das Stück muß gegeben werden, mit dem Stück hat es eine besondere, geheimnisvolle Bewandtnis! Meinen Entschluß, ‚Eleanor' aufzuführen, ließ ich daher auch sogleich Herrn Georg Meyer mitteilen, der als Adresse Rechtenfleet angegeben hatte.

Wieder geschah etwas Merkwürdiges: Herrn Georg Meyers Antwort auf meine Annahmemeldung blieb aus!

Das konnte mich nicht abhalten, die Rollen ausschreiben zu lassen. Vielleicht war Herr Georg Meyer nach Einreichung seines Werkes aus dem Leben geschieden, anders war sein Schweigen ja nicht zu erklären, — mit den Erben würde ich mich schon abfinden.

Nach vier Wochen ergab es sich indessen, daß Herr Georg Meyer nicht tot war, er befand sich aber auf einer Reise um die Welt und schrieb mir aus Schanghai.

Daß ich einem offenbar so vermöglichen Dichter zehn Prozent Tantieme angeboten hatte, kränkte mich zwar, aber ich hatte dafür doch die Gewißheit, daß der Dichter nicht auf den Proben erscheinen und über jeden Strich ein halbstündiges Wortgefecht eröffnen würde. Das war immerhin eine angenehme Gewißheit.

Dann erlebte ich noch die Freude, daß keiner meiner Künstler mit seiner Rolle zufrieden war, und daß alle darin übereinstimmten, das Stück für miserabel zu erklären.

Die Stücke, die den Schauspielern nicht gefallen, gefallen fast immer dem Publikum — alter Erfahrungssatz beim Theater.

Ich will Sie nicht durch weitere Einzelheiten ermüden.

Der Abend der Aufführung kam heran, ich hatte das Stück glänzend ausgestattet, Darsteller und Darstellerinnen gaben, trotz ihres Widerwillens gegen die Dichtung, dennoch ihr Bestes. Alles klappte wie am Schnürchen, und als der Vorhang nach dem letzten Akte niederrauschte, war es dem Publikum wie der Presse, den Darstellern wie mir selber mit unwiderleglicher Gewißheit klar, daß ich in der merkwürdigen Nacht, in der ich ‚Eleanor‘ las und annahm — — doch wohl geschlafen haben mußte!“

Der Vorhang

Der Vorhang! Der Lappen oder der Fetzen wird er im Bühnen-Rotwelsch genannt, das, nebenbei gesagt, nach und nach zu verschwinden beginnt, je mehr die sogenannten besseren Stände sich der Bühne zuwenden und das Zigeunertum demgemäß aufhört.

Lappen und Fetzen! Die Benennung ist recht undankbar, denn der Vorhang ist ja der Wohltäter des Schauspielers wie des Stückes, er sichert ihnen den Beifall. Fällt er jedoch zu früh oder zu spät, so kann die Wirkung des besten Spiels der schönsten Szene verpuffen, das Wohl und Wehe eines Aktes, ja, eines ganzen Bühnenwerkes kann in Frage gestellt werden. Freilich muß der Dichter auch das Seinige getan haben, die kindlich-rührende Vorschrift: „Der Vorhang fällt rasch" tut's nicht allein.

Man findet diese Anweisung auch meist nur bei Schriftstellern, denen die nötige Bühnenerfahrung in jeder Hinsicht abgeht. Ihnen zur Warnung sei es gesagt, daß diese Vorschrift den Beurteiler abzuschrecken pflegt und gerade das enthält, was man verbergen möchte: einen wirkungslosen Aktschluß.

Dem so wichtigen Walten der Gardine wird natürlich die größte Sorgfalt gewidmet. Nicht weniger als vier Faktoren sind berufen, darüber zu wachen. Der Souffleur, der Vorhangsmann, der Inspizient und, last not least, der Regisseur haben das Zeichen zum Fallen des Vorhanges zu geben, natürlich nicht, ohne daß dies auf den Proben sorgfältigst erwogen worden ist.

Der Theaterfremdling hat wohl keine Vorstellung davon, wieviel Zeit bei einer ernsthaften Bühne auf diese wichtige Frage verwendet wird, wie oft die letzten Worte, wie oft vielleicht die ganze letzte Szene zu diesem Behuf wiederholt werden muß.

Aufs Wort genau wird dann im Soufflierbuch eingetragen, wann das Zeichen zum Vorhangfallen gegeben werden muß, doch außerdem muß auch der Inspizient, der das Öl im komplizierten Mechanismus des Theaters ist, auf diesen wichtigen Vorgang ein wachsames Auge haben. Bei ganz wichtigen Aktschlüssen, namentlich wenn die Gardine recht langsam und stimmungsvoll herabgleiten soll, dirigiert ihn auch der Herr Regisseur in eigenster Person.

Aber was nützen diese drei Instanzen, wenn die wichtigste versagt: der Vorhangsmann, der das Seil mit sicherer, fester, kunstgeübter Hand zu lenken hat.

Zur Ehre aller Vorhangsmänner sei es hier gesagt, daß sie — es werden allerdings zu diesem wichtigen Amt die intelligentesten Leute genommen — mit Leib und Seele bei ihrem schweren Beruf sind. Es darf aber auch nicht verschwiegen werden, daß bei manchen Theatern hier noch materielle Gründe mitsprechen, denn mancher Künstler drückt dem Vorhangsmann gern einen kleinen Obolus in die Hand, er weiß, daß dadurch aus einem Hervorruf leicht zwei oder drei werden können.

Lassen wir den Vorhang über diese Interna des deutschen Theaters fallen, und wenden wir uns wieder dem Vorhang an sich zu.

Der Theatervorhang kann auf ein ansehnliches theatergeschichtliches Alter zurückblicken, schon die ältere römische Bühne kannte ihn. Er funktionierte dort aber gerade entgegengesetzt wie in unserm Theater. Da das Proszenium der antiken Bühne nicht überdacht war, so konnte er nicht von oben herabkommen, sondern stieg aus einer vor der Szene befindlichen Öffnung in

die Höhe, er senkte sich also zu Beginn und hob sich am Schluß der Vorstellung oder des Aktes.

Das erscheint uns befremdlich, war aber entschieden ästhetischer als unser heutiges Verfahren. Denn die Köpfe der Darsteller erschienen zuerst und blieben bis zuletzt sichtbar, während uns jetzt als erstes und letztes Bild die Beine der Künstler gezeigt werden, was doch höchstens beim Ballett eine sinngemäße Berechtigung hat.

Noch im 17. Jahrhundert benutzte man in Italien, dem Vaterland der szenischen Künste, diesen antiken Vorhang neben dem jetzt üblichen, daneben aber auch den geteilten, den „Wagnervorhang", der in der Wirkung wohl unbestritten der schönste ist.

Trotzdem wird er, außer in Bayreuth, meines Wissens nur im Berliner Schauspielhaus angewendet. Im Lessingtheater hatte man ihn zuerst eingeführt, dann aber nahm man von seiner Verwendung wieder Abstand, vielleicht weil die Falten in dem dort angebrachten teuren Plüschstoff Brüche machten, vielleicht wohl auch, weil sich das Fallen oder, richtiger gesagt, Schließen dieser Gardine nicht so fein regulieren läßt, wenigstens nicht bei einer räumlich großen Bühne.

Im Königlichen Schauspielhaus dient der geteilte Vorhang zur Deckung der Verwandlungen. Das bringt uns auf die oft erörterte Frage der Berechtigung des sogenannten Zwischenvorhangs.

Die Verwandlungen in der guten alten Zeit wurden bekanntlich höchst einfach bewerkstelligt. Der Hintergrund hob sich, und man erblickte einen andern, während zu gleicher Zeit die Seitenkulissen — Flügel nannte man sie früher — vorgeschoben oder zurückgezogen wurden. Alle Personen mußten natürlich vorher die Szene verlassen haben, etwa daliegende Tote wurden weggetragen. Dagegen mußten die für die nächste Szene benötigten Tische und Stühle hereingeschafft werden. Als man anfing, das Innere der Gemächer etwas reicher und der

Wirklichkeit entsprechender auszustatten, hatte dies nun freilich seine Schwierigkeiten, und man erfand daher den Zwischenvorhang, der noch jetzt manchen feinen Ästhetikern — oder, wie man heute sagt, Ästheten — ein Greuel ist.

Die Stimmung werde zerrissen, behaupten sie, der fallende Vorhang und die längere Pause zerstören den Eindruck des ganzen Werkes.

Daß lange Pausen für die Verwandlungen vom Übel sind, ist ja außer aller Frage, und an jedem guten Theater werden sie möglichst vermieden, ja, es ist ein Hauptkennzeichen eines guten Inszenierungskünstlers, hier auf die nötige Ökonomie bedacht zu sein und mit den einfachsten szenischen Mitteln möglichst viel zu leisten.

Man hat ja zur Beschleunigung der Verwandlungen die Lautenschlägersche Drehbühne, und ihr hat sich bald am Königlichen Schauspielhaus die Brandtsche Schiebebühne, die von der Seite herausgerollt wird, angeschlossen. Auf beiden Bühnen läßt sich die folgende Dekoration vorher mit allen Schikanen fertig „stellen". Da aber nur wenige Theater sich solche immerhin kostspieligen Einrichtungen leisten können, so wird der anordnende Spielleiter hier immer das Beste tun müssen.

Es dürfte heutigentags wohl nur noch wenige Theaterbesucher von der strikten Observanz geben, die das frühere Verfahren noch im Ernst zurückersehnen.

Das Fallen des Vorhangs, das schon damit begründet werden kann, daß der Dichter mit der Verwandlung ja auch einen mehr oder minder bedeutenden Einschnitt im Werke gemacht hat, stört doch die Illusion weniger, als wenn plötzlich die Wände sich heben oder senken und der ganze Mechanismus des Theaters in seiner Prosa enthüllt wird.

Die „offene Verwandlung" hat ja ihre Berechtigung im Märchen und im phantastisch angelegten Stück, wo sie, darauf-

hin eingerichtet, überraschende Wirkungen erzielen kann. Für Werke dieser Gattung lasse ich mir auch die Verwandlung bei verdunkelter Szene gefallen. Im realistisch behandelten Drama kann es mir aber nicht einleuchten, warum es plötzlich Nacht auf dem Theater werden soll und dunkle Gestalten, deren Umrisse man aber doch erkennt, wie Dämonen aus der Unterwelt allerhand geheimnisvolle Hantierungen treiben, was entschieden auch vom Gang der Handlung ablenken muß.

Außerdem lauert hierbei immer die Gefahr, daß im Dunkel und in der Eile irgendein wichtiges Satzstück oder ein Möbel vergessen oder an einen unrichtigen Ort gestellt wird.

Einmal sah ich auch in einer sonst vorzüglich klappenden Inszenierung des „Faust" im Deutschen Theater, daß unter den schwarzen Gesellen plötzlich ein hemdärmliger Geist erschien, der wahrscheinlich sein schwarzes Habit verlegt hatte. Das übte denn eine recht erheiternde Wirkung.

An den meisten Bühnen ist der Hervorruf der Künstler üblich. Um zu vermeiden, daß der Vorhang zu diesem Zweck immer emporgehe, wodurch die Bühne wieder sichtbar und die Verwandlung daher verzögert wird, hat man in manchen Vorhängen die „Klappe" angebracht, einen schmalen Ausschnitt in der Mitte, der etwas zurückgedrückt wird, so daß ein schmaler Spalt zu beiden Seiten entsteht, durch den sich die Darsteller durchquetschen können.

Während sie dann dicht vor der Rampe mit den schönsteu Bücklingen für den gespendeten Beifall quittieren, kann die nächste Szene auf der Bühne schon vorbereitet werden.

Bei der Anbringung der Klappe, die vernünftigerweise nur in einem einen Stoff darstellenden Vorhang angebracht werden kann, geht es nicht immer ohne Geschmacklosigkeit ab. Bei einem großen Berliner Theater ist die Klappe als Öffnung eines ungeheuren massiven Tors gedacht; dieser wuchtig gemalte Quaderbau hebt und senkt sich nun zu Beginn und Ende der

Akte, was der Idee des Vorhangs, des „Vorhängenden“, doch sicherlich stark widerspricht.

Bei einem großen Stadttheater sah ich auf dem Vorhang das Bild der Stadt, was ja an sich nicht so übel ausgesehen hätte, wenn es in leichten Farben und etwas stilisiert gehalten, vielleicht unten in unbestimmte Töne und Formen, vielleicht in Wolken ausgelaufen wäre. So aber hatte man es unten durch eine schwere Steinbalustrade abgeschlossen.

Man sollte meinen, daß die ungeheure Fläche des Vorhangs, der dem Theaterbesucher so lange vor Augen bleibt, ihm überhaupt den ersten künstlerischen Eindruck im Haus gewährt und so recht geeignet ist, schon vor Beginn der Aufführung festliche, weihevolle oder freudige Stimmung zu bereiten, großen Künstlern ein willkommenes Feld der Betätigung bieten müßte.

Die beträchtlichen Kosten des Entwurfs und der Ausführung sind wohl schuld daran, daß sich nur wenige Theater solcher wahrhaften Kunstwerke erfreuen, wie sie u. a. das Dresdner Hoftheater, das Leipziger Stadttheater und das Thaliatheater in Hamburg mit seinem heiteren und durchdachten Gemälde von Arthur Fitger besitzen.

Im allgemeinen ist aber Deutschland an künstlerisch gemalten Theatervorhängen nicht gerade reich zu nennen.

Wo keine besonderen Mittel zur Verfügung stehen, sollte man es bei einer reiche Stoffarten darstellenden Gardine, die dem Zweck immer entspricht, bewenden lassen.

Eine schreckliche Abart des Vorhanges ist der Reklamevorhang, aus dem manche kleinere Bühnen noch eine Einnahmequelle zu machen wissen, sei es nun, daß die Anzeigen nebeneinander auf den Vorhang gemalt sind oder abwechselnd durch einen Scheinwerfer hinaufgeworfen werden.

Dergleichen sollte nur im Varieté oder im Zirkus geduldet werden, aber — es bringt Geld.

Viel Geld kostet dagegen der eiserne Vorhang, der jetzt an

allen Bühnen polizeilich vorgeschrieben ist. Zu teuer könnte er freilich nicht bezahlt werden, wenn man gewiß wäre, daß er immer seine Schuldigkeit täte, leider aber hat er wie bekannt schon manchmal im Augenblick der Gefahr gestreikt. Er ist überhaupt mit seinem ungeheuren Ketten- und Räderwerk ein launiger Patron, der bald nicht hinauf-, dann nicht hinuntergehen will oder gar auf halber Höhe stecken bleibt.

Mit Recht bestimmt daher eine neuere Polizeiverordnung, daß der „Eiserne“ auch in mindestens einer Pause der Vorstellung wie zum Schluß herabzulassen sei. Es hat dies nicht nur den unschätzbaren Vorteil, daß das Publikum sich an seinen Anblick und den Spektakel, den er bei seinem Niedergleiten verübt, gewöhnt, sondern der Bursche bleibt so beständig unter Kontrolle.

Er kann unter Umständen sogar gefährlich werden.

Im Leipziger Alten Theater — das ist freilich an zwanzig Jahre her und der „Eiserne“ steckte sozusagen damals noch in den Kinderschuhen — zersprang einmal während einer Probe ein Glied der Aufzugskette, und das furchtbare Gewicht des eisernen Vorhangs sauste mit Blitzesgeschwindigkeit und schrecklichem Gedonner und Gerassel gerade vor dem Regisseur nieder, der im Proszenium stand.

Zum Glück kam dieser Regisseur damals mit dem bloßen Schrecken davon, sonst wäre er aller Wahrscheinlichkeit nach nicht mehr imstande gewesen — heute diese hoffentlich nicht ganz uninteressanten Betrachtungen über den Vorhang niederzuschreiben.

Kleine Erinnerungen an einen großen Künstlerfürsten

Da war ich nun wieder einmal in meiner künstlerischen Heimat! Sie sieht etwas anders aus als vor jenen — fast hätt' ich hier eine Zahl hingeschrieben, aber es interessiert doch wohl niemanden, wann ich Meiningen zuerst gesehen habe, und mit dem poetischen Worte „jenen" ist der Phantasie genug Spielraum geboten — also vor jenen Jahren, da ich hier „unters Theater ging".

Das ist ja nichts besonders Erwähnenswertes, daß sich ein Städtebild in einer Reihe von Jahren verändert; nur pflegen die meisten durch ihre Neubauten und „Regulierungen" an ihrem eigentümlichen Gepräge zu verlieren, Meiningen aber hat durch sein Wachstum erst einen Charakter erhalten. Fast alle neueren Häuser tragen einen ganz besonderen „thüringischen" Stil: dunkelgestrichenes Fachwerk auf starkem Mauer- oder Feldsteinunterbau, spitze Giebel, viel Balkons, Loggien, Erker uud Türmchen mit Holzschnitzerei. Dadurch sieht das Städtchen nicht nur eigenartig, sondern auch überaus freundlich und gemütlich aus.

Die Meininger wissen, wem sie das zu danken haben. Herzog Georg läßt sich alle Baupläne vorlegen, und oft zeichnet er selbst dort einen Erker oder ein anderes hübsches Detail hinzu. Die Bauherren sind dann, wenn es nicht gar zu sehr an den Geldbeutel geht, gern bereit, der herzoglichen Anregung zu folgen.

So, könnte man sagen, setzt der Herzog seine Dekorationsentwürfe nun in Wirklichkeit um, nachdem er seine künstlerische Tätigkeit für die Bühne so ziemlich eingestellt hat.

„Es ist nicht mehr nötig,“ sagte er mir schon vor Jahren, „die Anregung ist gegeben, nun muß es sich von selber weiter entwickeln.“

Nicht der Bedeutung des großen Bühnenreformators sollen diese wenigen Zeilen gewidmet sein. Ich will nur ein wenig von der Person des großen Künstlers und des echten Menschen plaudern. Sein Bild kann dadurch nicht verlieren.

Als ich vor jenen Jahren in Meiningen zur Bühne gekommen war, trug ich natürlich das sehnlichste Verlangen, den hohen Herrn einmal zu sehen, dem ich es verdanke und noch heute danke, daß mir der Eintritt in das Paradies des Theaters geöffnet wurde, — für mich bleibt es trotz allem Zweifel nämlich noch immer das gelobte Land, wenigstens möchte ich in keinem anderen leben.

Da ich gehört hatte, daß der Herzog ein eifriger Spaziergänger sei, so fragte ich natürlich, wie er wohl aussähe, wie ich ihn erkennen könnte. Die treffendste Antwort darauf gab mir ein liebenswürdiger Offizier, dessen Namen ich hier nicht nennen kann, weil ich ihn leider undankbarerweise vergessen habe.

„Wenn Sie“, sagte er, „einem sehr großen Herrn begegnen, der keine Handschuhe trägt und aussieht wie der liebe Gott, dann ist es der Herzog.“

Es stimmte beides, wie ich bald darauf wahrzunehmen Gelegenheit hatte, und es stimmt noch heute.

Abgesehen davon, daß die Maler aller Zeiten ihrem Gott-Vater wallendes reiches Lockenhaar zu verleihen lieben, das man sich in diesem Falle freilich wegdenken muß, kenne ich kein Antlitz, das so viel Güte und Milde mit so viel Majestät vereinigte. Zudem schaut es aus einer beträchtlichen Höhe auf die übrigen Sterblichen herab. Und, wenn auch der mächtige Bart nun silberweiß geworden ist (damals war er noch silbergrau), das Aussehen des Fürsten hat sich nicht verändert. Der Achtzig-

jährige trägt das Haupt mit den großgemeißelten Zügen noch ebenso aufrecht wie damals der stattliche Fünfziger, dem ich zuerst ganz unvermutet im Park, dem „Englischen Garten", begegnete. Ich erinnere mich dessen natürlich, als wäre es gestern gewesen.

Ein heftiger Regensturm (es war im Januar) hatte mich überrascht, und eben wollte ich auf dem Heimweg über eine Brücke eilen, die inmitten einer kleinen künstlichen Ruine, wie man sie im Anfange des vorigen Jahrhunderts zu errichten liebte, über den Parkteich führt, als mir der Landesherr entgegentrat. Mit gezogenem Hute wollte ich vorüber, er aber trat auf mich zu — hielt seinen Schirm über mich und knüpfte ein Gespräch mit dem jüngsten Mitglied seines Hoftheaters an.

Es war eine Art symbolischen Vorganges für mich, denn Herzog Georg ist — verzeihen Sie das harte Wort! — der Schirmherr meines ganzen künstlerischen Lebens geworden.

Daß ich durch diese Ansprache ausgezeichnet wurde, darauf brauchte ich mir übrigens nichts Besonderes einzubilden, denn der Herzog hatte für alle seine Leute, vom Ersten bis zum Geringsten, das gleiche Interesse. Es war damals überhaupt eine merkwürdige Zeit in Meiningen. Eine so rein künstlerische Atmosphäre mag wohl noch niemals um ein Theater geweht haben, allenfalls vielleicht, mutatis mutandis, in Weimar zu Goethes Zeiten. Da gab es keine Eifersüchteleien, kein Gezänk, keine Intrigen, da gab es nur einen Willen, den des Herzogs, an den natürlich kein persönlicher Einfluß irgendeines Künstlers oder gar einer Künstlerin heranreichte, und, wie's im „Egmont" heißt, „man gehorcht ihm gern, weil der Erfolg stets zeigt, daß er das Richtige getroffen hat". Man spielte auch damals eigentlich nur für den einen, die Gastspiele hatten zu jener Zeit noch nicht begonnen. Auf diesen Gedanken kam Ludwig Chronegks

kluger Kopf, unterstützt von Karl Frentzels ausschlaggebendem Urteil, erst später. Auch der Schein irgendeiner nicht ganz künstlerischen Nebenabsicht war bei unseren Proben und Vorstellungen also ganz ausgeschlossen.

Die Proben ließen nichts zu wünschen übrig, nicht an Ernst und Eifer, besonders aber nicht an Ausdehnung. Sie pflegten um fünf oder sechs zu beginnen und selten vor Mitternacht aufzuhören; es kam aber auch vor, daß der neue Tag uns noch bei künstlerischen Bemühungen überraschte. Und von A bis Z hielt der unermüdliche fürstliche Regisseur unten im Parkett aus — die Bühne selbst betrat er nie —, ihm zur Seite Freifrau von Heldburg, diese ebenso feinsinnige wie geistvolle Frau, die, um ein eigenstes Wort des Herzogs zu zitieren, „erleuchteten Geistes einwirkte". Die Vermittelung mit der Bühne fiel dem alten Intendanzrat Grabowski zu, einem echten und rechten Theaterfeldwebel, von dem noch heute die ergötzlichsten Anekdoten umlaufen. Erst später trat der geistig unendlich höherstehende Chronegk an seinen Platz.

Auch während der Proben zeigte der Herzog manche Züge von fast bürgerlicher Einfachheit. Mochten sie noch so lange währen, sie wurden durch keine Tee- oder Souperpause unterbrochen, dagegen langte der hohe Herr wohl manchmal ein in Papier gewickeltes Butterbrötchen aus der Tasche. In einer Probe zum „Kaufmann von Venedig" ersuchte mich der Herzog einmal — ich saß einige Reihen hinter ihm —, eine mitgebrachte Zeichnung zu halten. „Es ist immer so dunkel im Parkett, aber ich habe mir ein Licht mitgebracht," sagte er und holte ganz gemütlich ein Restchen Stearinkerze hervor, entzündete es und verglich nun das Bild auf der Bühne mit dem in meiner Hand.

Man ist vielfach der Ansicht, daß Herzog Georg bei seinen Inszenierungen einzig und allein das Malerische betont habe. Das ist grundfalsch. Freilich hat er, ein bedeutender Zeichner,

ein Schüler von Kaulbach und dem älteren Lindenschmitt, das malerische Moment in die Bühnenkunst hineingetragen, wie er auch, nachdem die ähnlichen Bemühungen des Grafen Brühl in Berlin ihrerzeit keine Nachfolge erzielen konnten, der eigentliche Vater des historischen Kostüms auf der Bühne geworden ist, aber darüber wurde nie der geistige Gehalt der Dichtung vernachlässigt. Niemals war die Ausstattung Selbstzweck, wie sie es vielen Nachahmern des Meiningertums wurde, stets stand sie im Dienste der großen Absicht, die Stimmung des Ganzen zu fördern. Man kann wohl sagen, daß den Begriff der Stimmung in der Darstellung und Szenierung aufgestellt zu haben, das eigentlichste Verdienst ist, für das die deutsche Bühnenkunst dem Herzog von Meiningen zu danken hat.

Daß zu diesem Zwecke stets mit allen Kräften probiert wurde, versteht sich von selbst. Von den Darstellern wurde kein „Markieren" geduldet, noch weniger durfte sich das technische Personal erlauben, jemals mit dem sonst so beliebten: „Wird am Abend schon da sein!" aufzuwarten. Jedes kleinste Requisit mußte schon bei der ersten Probe zur Stelle sein. Dabei kam denn auch manchmal ein niedlicher Spaß zustande. Ich erinnere mich zum Beispiel noch der ersten Probe der „Ahnfrau". In der zweiten Szene des ersten Aktes hat der Kastellan mit einem Lichte aufzutreten. Der gewissenhafte Darsteller, Herr Pückert, stand denn auch pflichtgemäß mit seiner brennenden Kerze zu Beginn der Probe hinter der Szene. Als er auftrat, schallte ihm jedoch zu seinem Schrecken die Stimme Seiner Hoheit entgegen: „Sie müssen doch mit einem brennenden Lichte auftreten!" Jetzt erst bemerkte Pückert, daß während der anderthalb Stunden, die für die erste Szene verwendet worden waren, sein Lichtstümpfchen — es wäre ja weder richtig noch malerisch gewesen, wenn man ihm ein ganzes, langes Licht in die Hand gegeben hätte — ausgebrannt und erloschen war.

Was ich da so zusammenplaudere, sind ja nur kleine Streif-

lichter, die einzelne Episoden einer großen Kunstepoche huschend erhellen; sie entbehren jedoch vielleicht nicht ganz eines intim-charakteristischen Reizes, zeigen sie doch, mit welcher liebevollen Vertiefung in die kleinsten Einzelheiten gestrebt und gearbeitet wurde.

Daß dabei manchmal des Guten auch zuviel getan wurde, darf nicht geleugnet werden. Es ist ja das Notwendigste bei jeder Reform, das sie etwas übers Ziel hinausschießen muß, um sich bemerkbar und geltend zu machen. Ebenso fest steht aber auch, daß die Nachahmer, wie überall, so auch hier, sich zunächst an die Äußerlichkeiten der Meininger Kunst klammerten, daß sie zum Beispiel die Massenbewegungen, das Volksgebrüll noch über-meiningerten, und daß dadurch das üble Beiwort „meiningern“ entstand. Diese Schlacken hat die Zeit hinweggeschmolzen, das Erz ist geblieben: der große, oft erkannte, vielfach angestrebte, nie zur völligen Durchführung gelangte Gedanke, daß die Kunst der Szene nicht nur auf der Einzeldarstellung beruht, sondern auf der innigsten Verschmelzung der Schauspielkunst mit dem auf eine ungeahnte Höhe gebrachten, künstlerisch durchdachten szenischen Apparate zu einem unteilbaren Ganzen.

Vor einigen Jahren fragte ich einmal Herzog Georg, was ihn eigentlich bewogen habe, seine künstlerische Kraft gerade der Bühne zuzuwenden und nicht der Malerei, wer seine monumentale Strichführung als Zeichner kenne, müsse auch vermuten, daß er auch als Maler Hervorragendes hätte leisten können. Die Antwort war sehr knapp: „Ich ärgerte mich, daß in Deutschland Shakespeare so schlecht gespielt wurde.“

Kurz und klar zeigt dies Wort die ganze Bedeutung dieses Künstlerfürsten. Nicht der bunte Schein des Theaters führte ihn zu dieser Kunst, sondern der schlichte, ehrliche Eifer, einem Größeren zu dienen.

So hat Herzog Georg von Sachsen-Meiningen der Schau-spielkunst den Weg gewiesen, den Shakespeare geahnt hat, als

er seinen Hamlet von der Kunst sprechen ließ, „deren Zweck sowohl anfangs war, als jetzt ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten". Er hat diesen Spiegel, der lange Zeit gewissermaßen nur Einzelbilder in bedeutenden Schauspieler-leistungen widerstrahlte, zum Riesenkristall erweitert, der nun auch „dem Jahrhundert und Körper der Zeit das Abbild ihrer Gestalt zu geben" imstande ist.

Die Magenfrage auf der Bühne

Es gibt zwei Magenfragen beim Theater.

Die eine ist recht ernsthaft, denn auch in dieser Welt des Scheines ist der wirkliche Hunger kein seltener Gast, und die bittere Sorge ums tägliche Brot übt auch hier ihr grausames Herrscherrecht über Tausende.

Das ist ein langes ernstes Kapitel und nicht im Rahmen einer Plauderei abzutun.

Um so heiterer wirkt oft die andere Magenfrage, die nur aufgerollt zu werden braucht, wo es sich um scheinbaren Appetit und gespielten Durst handelt, um das Essen und Trinken auf der Bühne selbst.

Die Rolle, die diesen angenehmen Betätigungen des Menschendaseins in der Menschendarstellung zugewiesen ist, muß als nicht gering bezeichnet werden, und es wäre gar nicht so uninteressant, eine Bühnengeschichte vom Standpunkte Brillat-Savarins zu schreiben.

Das hehre antike Drama kennt diese animalischen Bedürfnisse nicht, auch in keinem Werke unserer klassischen Epoche werden besondere Anforderungen in dieser Hinsicht gestellt.

Das Bankett in den „Piccolomini" scheint eine Ausnahme zu bilden, aber dies Diner bei Terzkys geht doch nur im Hintergrunde vor sich, es hat sozusagen nur einen dekorativen Charakter.

Auch die „Räuber" könnte man hier erwähnen, aber das

bißchen Essen, das Hermann dem alten Moor in seinen Hungerturm bringt, kann man doch eigentlich kaum rechnen.

Bei Shakespeare wird zunächst recht oft vom Essen gesprochen. Wichtige Verabredungen, selbst Verschwörungen werden durch Einladungen zu Tische markiert, wie im „Julius Cäsar", wo Cassius den Casca erst zum Mittag-, dann, als er absagt, zum Abendessen einladet. Richard III. sagt zu Buckingham:

> Komm, speisen wir zur Nacht, um dann
> In meinen Anschlag 'ne Gestalt zu bringen.

Richard scheint überhaupt ein Freund eines guten Soupers gewesen zu sein. Den Mörder Tyrrel bestellt er sich „nach dem Abendessen", wohl um den Bericht von der Ermordung der armen Prinzen gewissermaßen als Dessert zu genießen.

Aber auch auf der Bühne wird bei Shakespeare nicht selten gespeist. Das Gespensterfest bei Macbeth bietet zwar, wie das Gastmahl der „Piccolomini" wohl nur Schaugerichte, aber in vielen Stücken wird unzweifelhaft wirkliches Essen aufgetischt, z. B. im „Titus Andronikus", im „Timon von Athen", in der „Widerspenstigen Zähmung" u. a. m. Was wollen jedoch diese paar Bissen besagen gegen die Ströme Weins, die in den Dramen des großen Briten fluten!

Was wird auf der Terrasse in Cypern getrunken, bis Jago dem armen Cassio den verhängnisvollen Haarbeutel angedreht hat! Gibt's irgendwo eine feuchtfröhlichere Stimmung als in den Rüpelszenen von „Was ihr wollt"? Und soll ich denn noch vom Könige aller Trinker reden, von Sir John Falstaff? Nein, für einen Antialkoholiker ist Shakespeare keine erfreuliche Erscheinung in der Literaturgeschichte.

Denen mag Lessing sympathischer sein, in dessen Dramen nur einmal getrunken wird, und zwar Kaffee. „Der liebe melancholische Kaffee" wird zu Beginn des vierten Aufzuges der „Minna von Barnhelm" aufgetragen. Das Fräulein von Barnhelm ist eben eine Sächsin.

Kaffee ist auch das Lieblingsgetränk der Frau Musikus Millerin; daß sie sogar zuviel Geld dafür ausgibt, erfahren wir aus den Schimpfreden des Herrn Musikus.

Bei Fiesko geht es selbstredend vornehmer zu, die Gräfinnen von Lavagna und Imperiali nehmen Schokolade ein, wie es so hohen Damen geziemt. Schiller wußte nicht, daß keine der beiden hohen Damen je auch nur einen Tropfen Schokolade an ihre Lippen gebracht haben. Sie hatten gute Gründe dazu. Schokolade wird bekanntlich aus Kakao gemacht, und der Kakao gelangte erst im Jahre 1606 nach Italien und von da ins übrige Europa.

Daß bei Schiller sonst öfters Wein und einmal Limonade getrunken wird, darf doch als allgemein bekannt vorausgesetzt werden.

Der erste namhaftere Bühnenschriftsteller, der dem Essen eine größere Rolle einräumte, war Iffland. Man braucht nur das Bild des Generaldirektors des Königlichen Schauspielhauses zu betrachten, um zu erkennen, daß der wohlbeleibte Herr den Tafelfreuden nicht abhold war. Die Rolle des Gourmands Dr. Flappert muß, nach den Zeichnungen Hentschels zu urteilen, eine der feinsten Schöpfungen des Ifflandschen Humors gewesen sein. In den „Jägern“ hat Iffland ein ganzes Mittagessen recht ausführlich auf die Szene gebracht und damit gewiß seinerzeit große Wirkung erzielt.

Seitdem sind die Stücke immer „nahrhafter“ geworden. Man könnte den Versuch machen, die neueren Dramatiker vom kulinarischen Standpunkt aus wertzuschätzen. Der vornehme Gustav Freytag läßt in den „Journalisten“ Austern servieren. Gerhart Hauptmann in den „Webern“ den vielbesprochenen Hundebraten, aber das würde uns hier zu weit führen. Ich muß nur feststellen, daß die „Moderne“ an die Eß- und Trinkkunst der Mimen große Anforderungen stellt.

Essen und Trinken auf der Bühne ist nämlich wirklich eine Kunst, nicht nur wenn es „markiert“ wird, d. h. wenn nichts

Eß- und Trinkbares in Wirklichkeit vorhanden ist, sondern fast noch vielmehr, wenn sich die Regie zum Naturalismus in dieser Hinsicht bekennt.

In ersterem Falle wird, wie bekannt, der feurigste Wein aus leeren Krügen und Kannen in leere blecherne Becher oder aus grünen Flaschen in grüne undurchsichtige Gläser geschenkt.

Da erlebt man nun oft Wunderdinge, namentlich in der Oper, wo die eben erst gefüllten Humpen in so kühnem Bogen geschwungen zu werden pflegen, daß in Wirklichkeit kein Tropfen von dem edlen Naß an den Ort seiner Bestimmung, in die Kehle des Sängers, gelangen könnte. Wohl aber würde er alle Mitspielenden bespritzen, und der Fußboden und Tisch und Stühle würden etwas naß sein.

Bemerkenswert ist es auch, welche urgewaltig tiefen Züge die Bühnenhelden aus ihren leeren Bechern tun können, sie scheinen das Getränk nur so hinunterzustürzen. Seltsamerweise jedoch wird dann das Einschenken oft vergessen, der unergründliche Zauberbecher langt eben für mehrmaligen gleich kräftigen Trunk aus.

Die Kunst, oder sagen wir besser, die Kunstfertigkeit, aus leeren Bechern zu trinken, sie vorsichtig zum Munde zu erheben, wie man es mit einem vollen Behältnis tut, anzusetzen und erst einen kleineren, dann einen lebhafteren Schluck zu tun, innezuhalten, wieder abzusetzen, alle diese so einfachen, aus der täglichen Beobachtung leicht abzunehmenden Bewegungen — immer und immer wieder muß ein sorgsamer Regisseur auch auf diese Kleinigkeiten achten und aufmerksam machen.

An größeren Bühnen wird dem Künstler die Aufgabe dadurch erleichtert, daß man den edlen Rheinwein durch einen „sogen. leichten Mosel" darstellt. Verschwenderische Direktoren sollen schon 50 bis 60 Pfennige für die Flasche angelegt haben, doch ist dies noch nicht unwiderleglich bewiesen. Als Rotspon figuriert Chauteau bésingue — Besingen nennt man in Berlin die Heidelbeeren — oder wohl gar Himbeerwasser; statt des

Sekts wird ein billiger moussierender Wein oder wohl gar — o Schrecken! — Limonade gazeuse aufgefahren.

Diese „Echtheit“ der Genüsse hat auch wundersame Folgen. Da sie zur Unmäßigkeit durchaus nicht einladet, so ist es oft ganz merkwürdig, durch wie wenig alkoholische Genüsse die Menschen auf der Bühne betrunken werden, wenn die Rolle dies verlangt. Abgesehen davon, daß die „Weine“ just nicht besonders zum Trinken einladen, kommt hierbei noch ein ganz anderer Umstand in Betracht. Man wird auf der Bühne sehr leicht wirklich berauscht, auch wenn es die Rolle gar nicht erfordert. Der Schauspieler ist ja meist von vornherein in einer dem Rausche nicht ganz unähnlichen Erregung.

Ich erinnere mich noch, daß einmal in Meiningen, wo es auch in Hinsicht von Speise und Trank auf der Szene durchaus echt herging, die bereits oben erwähnte Trinkszene im zweiten Akt des „Othello“ sehr bedenklich ins Schwanken geriet und nahe daran war, gänzlich zu scheitern. Nicht nur der seiner Rolle gemäß wenig trunkfeste Cassio, auch Jago, der doch das Trinken in England gelernt haben sollte, sogar Montano, der wackere Statthalter von Cypern, der doch die heimischen Weine hätte vertragen sollen, und besonders die „paar muntern Jungen aus Cypern, die gern eine Flasche auf die Gesundheit des schwarzen Othello ausstechen wollten“ und sonst nichts als stummes Spiel zu leisten haben, sprachen dem aus dem herzoglichen Keller gespendeten, wirklich hochachtbaren Tropfen so wacker zu, daß alle Stichworte und die meisten Reden dazu fröhlich hinweggeschwemmt wurden. Als Othello gastierte damals Otto Lehfeld, der in der letzten Periode seines Lebens sehr schwerhörig war. Das war nicht geeignet, der wackelnden Szene aufzuhelfen, und so geschah es denn, daß entweder alle schwiegen oder auf einmal zusammen losredeten.

Nie soll der Schein die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen!

Ja, was für „Stoff" einem auf der Bühne vorgesetzt wird, ist wirklich nicht gleichgültig und kann auch ernstere Folgen zeitigen.

Bei einem ruhmreichen Gastspiel in Torgau ist mir's einmal begegnet, daß der Requisiteur, wahrscheinlich aus Hochachtung für den illustren Gast, ein Glas statt mit Madeira mit Kognak füllte, zudem mit Kognak, der höchstwahrscheinlich in Torgau selber destilliert war. Ich hatte das Glas in einer erregten Szene rasch hinunterzustürzen. Die Wirkung war fürchterlich, ich glaubte, ein Herzschlag müßte meinem Bühnen- und Erdenleben den Garaus machen. Außerdem machte mich das höllische Gemisch für den Augenblick ganz heiser, kurz, es war ein Augenblick geistiger und körperlicher Qual, den ich nie vergessen werde.

Da ist mir die Erinnerung an einen geschwinden Champagnerrausch schon angenehmer, zu dem ich einmal in Gemeinschaft mit meiner geistvollen und immer munteren Kollegin Auguste Prasch, damals noch Fräulein Grevenberg, gelangte, ohne daß wir beide recht wußten wie.

Wir standen damals beide noch in unseren Anfängen und waren Zierden des Bremer Stadttheaters — oder hielten uns wenigstens dafür. Nach Schluß der dortigen Spielzeit arrangierte ich mit einem Teil der Kollegen eine kleine Gastspielreise, die uns u. a. auch nach Minden führte, allwo Auguste Grevenberg eine ihrer prächtigen Hosenrollen, ich den Konzertmeister Hartlieb in dem damals noch beliebten Benedixschen „Gegenüber" „verzapften", wie es im Theaterrotwelsch heißt.

In der Schlußszene des ersten Aktes hatten wir eine Flasche Schaum zusammen zu leeren. Obwohl die Geschäfte miserabel gingen — in Minden hielt man uns offenbar nicht für Zierden — hatte ich doch als vornehmer Entrepreneur für eine trinkbare Marke gesorgt; der Sekt war übrigens damals wesentlich billiger als heutzutage. In der Kunst, Sekt zu entkorken, war ich jedoch

auch noch Anfänger, und ein so „blutiger“, daß ich damit nicht zustande kam. Wir extemporierten eine Zeitlang, wahrscheinlich sehr geistreich; als unser Geist aber auf die Neige ging, entschloß ich mich zu einem Gewaltakt und schlug der Flasche an der Tischkante den Hals ab. Schäumend fuhr der entfesselte Strahl zur großen Erheiterung des Publikums meiner Partnerin ins Antlitz. Aus lauter Verlegenheit füllten wir die Gläser nun recht rasch und leerten sie im selben Tempo. Der Vorschrift des Stückes nach waren es aber Wassergläser, da ja in einer Musikantenbehausung keine anderen zur Hand sein konnten.

Die Szene bekam nun ein kolossales Tempo — wir amüsierten uns wenigstens vortrefflich dabei. In den folgenden Akten wurde dann die Sache wieder ins Gleichgewicht gebracht, die einfachsten Worte stolperten nur mühsam über die schwer gewordene Zunge, und so wurde dafür gesorgt, daß unser Stück nicht gar so schnell zu Ende ging.

Eine behaglichere Weinerinnerung knüpft sich für mich an Lübeck, wo Emanuel Geibel es sich niemals nehmen ließ, einen trefflichen italienischen Tropfen zu spendieren, wenn ich seinen Meister Andrea verkörperte.

Dieser dicke Geselle hat aber seinen Orvieto als Kenner mit Genuß und in Ruhe zu schlürfen, und das echte Requisit hat stets den Darstellern wie der Szene gleich wohlgetan.

Das in der modernen Dramatik so beliebte Kaffeetrinken bietet natürlich keine Gefahren, dafür gehört es nicht zu den Annehmlichkeiten des Künstlerdaseins, das gewöhnlich halbkalte Gebräu hinabzuwürgen, das nach Ansicht der Herren Requisiteure echten Mokka vorstellen soll.

Dagegen kann ein Trunk Wasser auf der Bühne höchst unangenehme Folgen haben, wenn er zu kalt in die vom Spiele erhitzte Kehle rinnt. Ein gewiegter Mime wird sich daher stets vorher davon überzeugen, ob das Wasser temperiert — das Glas möglichst sauber ist.

Nachdem wir nun nach und nach bis zum schnöden Wasser heruntergekommen sind, können wir uns der trockenen Materie des Essens auf der Bühne zuwenden.

Wie es damit früher gehalten wurde, ist schon kurz erwähnt worden. Bezeichnend dafür ist ein Abschnitt der aus dem Jahre 1845 stammenden Theatergesetze der Berliner Hoftheater. Es heißt dort: „Essen und Trinken muß überall auf der Bühne nur andeutend behandelt werden, wenn nicht etwa ein Gourmand oder Trunkenbold dadurch näher bezeichnet werden soll; aber auch diese dürfen sich nicht in Wahrheit voll essen und trinken, sondern es muß bei dem Schein sein Bewenden haben. Hieraus folgt, daß undurchsichtige Krüge, Becher und Pokale auf der Bühne gar nicht gefüllt zu werden brauchen, daß wirkliche Speisen und Gerichte häufig durch künstliche ersetzt werden können, und daß solche, welche nun einmal dem Stücke gemäß auf dem Theater eingenommen werden, besonders, was die Fleischspeisen anbetrifft, durch ähnlich geformtes Backwerk vertreten werden."

Die Reform ging etwa in den 60er Jahren von Paris aus, wo ein berühmter Sänger gleich ganz energisch Wandel schaffte. Seinen Namen habe ich vergessen, ich glaube, es war Capoul, auch für die Anekdote kann ich keinerlei Bürgschaft übernehmen; ich erzähle sie, wie ich sie in meiner frühesten Jugend hörte. Der Sänger hatte das Verlangen gestellt, daß ihm bei dem Souper, das ihm auf der Bühne serviert wurde, statt des bislang üblichen — hölzernen Huhnes, das durch sein ehrwürdiges Alter überhaupt gar nicht mehr wie ein Huhn aussah, ein wirkliches Brathuhn vorgesetzt werde.

Darob große Empörung der sparsamen Direktion, vielseitiges Hin- und Herparlamentieren, als dessen Endergebnis schließlich ein sehr naturgetreu verfertigtes Huhn aus Pappe auf der Bildfläche erschien. Damit glaubte der Herr Direktor die Sache endgültig erledigt zu haben. Er hatte aber nicht mit der Energie und Beliebtheit seines Stars gerechnet, der sich erlauben durfte, das

schöne Huhn aus Papiermaché zum größten Jubel des Publikums kaltlächelnd — zu tranchieren.

Damit war der Sieg des Realismus auf kulinarischem Gebiet entschieden, denn schon aus künstlerischem Ehrgeiz mußte jeder Kollege unseres Sängers die gleichen Ansprüche erheben.

In Deutschland war es wohl Direktor Anton Anno, — der sich übrigens noch andere Verdienste um die deutsche Kunst erworben hat — der den entscheidenden Schritt tat. Im Jahre 1878 wallfahrtete ganz Berlin nach dem Residenz-Theater, um zu sehen, wie in Erckmann-Chatrians „Freund Fritz" eine echte und rechte Mittagsmahlzeit aufgetragen wurde, deren appetitlicher Duft das Haus erfüllte. Es gab, wenn ich mich recht erinnere, erst Hecht und dann Kalbsbraten.

Viel Genuß dürften die Künstler von ihrer Mahlzeit nicht gehabt haben, alle meine Kollegen werden mir bestätigen, daß es einem auf der Bühne einfach nicht schmeckt, so wenig wie auf dem Bahnhof, und ein Stichwort ist noch schlimmer als das Signal zur Abfahrt. Bei jedem Bissen muß man Angst haben, ob er nicht in die unrechte Kehle geraten will, für die Herren mit ihren angeklebten Schnurrbärten ist diese künstliche Zierde des Mannes beim Essen besonders hinderlich.

Das Theaterabendmenü pflegt sich daher aus falschem Hasenbraten und einem Soufflé zusammenzusetzen, oder es gibt ein Ragout — aus Brotstückchen, wie in der guten alten Zeit.

Die Hauptsache ist, daß, was da auf den Tisch kommt, wie Essen aussieht und dadurch die Illusion der Zuschauer zu erhöhen geeignet ist, denn ich glaube, durch diese hochgelahrte und eingehende Untersuchung zur Genüge dargetan zu haben, daß Essen und Trinken auf der Bühne weit weniger dem Vergnügen der Darsteller gilt als dem eines hochgeneigten und verehrlichen Publikums.

Kollege Schmitz

Wenn es unkünstlerisch ist, pünktlich zu sein, so bin ich ganz gewiß kein Künstler.

Ich bin nur einmal zu spät zur Probe gekommen, und das war am Stadttheater zu X. Ich will auch das Datum genau feststellen, am 25. März des Jahres ..., d. h. das Jahr brauche ich doch wohl nicht anzugeben, ich komme doch allgemach in die Jahre, wo es unhöflich ist, dem Künstler nachzurechnen, und für unhöflich kann ich doch die Leser dieses Buches nun und nimmermehr halten.

Übrigens kam ich eigentlich nicht zu spät, denn die Probe hatte noch gar nicht begonnen. —

Es mußte etwas ganz Besonderes vorgefallen sein. Das ganze Personal stand im dichten Knäuel auf der Bühne, und der Mittelpunkt dieser kleinen Volksversammlung war der Kollege Schmitz.

Der Kollege Schmitz war sonst nicht im Mittelpunkt unseres Interesses. Man hätte nicht behaupten können, daß er beliebt war.

Im Kreise der Schauspieler nicht beliebt zu sein, kann unter Umständen das Zeichen eines großen Talentes sein, eines gefährlichen Nebenbuhlers für alle — das kam aber hier nicht in Frage.

Schmitz war ein guter Durchschnittsschauspieler, der sein Fach eben ausfüllte, aber keinen verdrängte, keinem zu nahe trat.

Er besaß allerdings ein starkes Talent, aber eins, das beim

Theater nicht sonderlich geschätzt wird, nämlich ein Talent zur Sparsamkeit. Gutem Vernehmen nach war er vermöglicher Leute Kind, aber niemals hatte man gehört, daß er für sich, geschweige denn für andere, irgendeine besondere Ausgabe gemacht hätte. Böse Zungen behaupteten sogar, daß er allmonatlich seinen väterlichen Zuschuß und sogar noch einen kleinen Teil seiner Gage — der Teil konnte freilich nur klein sein, denn wir erhielten alle überhaupt nur kleine Gagen — auf die Sparkasse trüge.

Schmitz besaß aber einen starken Mitteilungstrieb, insofern sich diese Mitteilung auf Dinge bezog, die ihm von anderen mitgeteilt wurden. Solche Dinge waren vor allem Schminke, Abschminke, Puder, Seife und Schminktücher. Niemand konnte sich entsinnen, solche unentbehrlichen Hilfsmittel mimischer Kunst jemals in Schmitz' Besitze gesehen zu haben. Mit der liebenswürdigsten Unverfrorenheit verstand er es, sich dergleichen von uns anderen zu borgen, da er „zufällig" immer in Not war.

Wir waren es schließlich gar nicht mehr anders gewöhnt. Auch daß er ziemlich regelmäßig das Zurückgeben solcher Kleinigkeiten vergaß, wurde bald stillschweigend anerkannt. Man nahm es ihm das nächstemal stillschweigend wieder weg, sofern es inzwischen nicht aufgebraucht war, und alles war in Ordnung.

Man sprach gar nicht mehr darüber. Wenn man sich ärgerte, half es doch nichts. Es war, als ob seine Sparsamkeit und sein Erwerbssinn uns so ganz anders Gearteten geradezu imponierten.

Alles, was mit einer ausdauernden Beharrlichkeit getrieben wird, hat ja schließlich in der Welt Erfolg, warum nicht auch in der kleinen Bühnenwelt?

Man ließ ihn schließlich in seiner mehr oder minder berechtigten Eigentümlichkeit gelten, strafte ihn mit einer Art stiller Verachtung und kümmerte sich nicht weiter um ihn.

Wie geriet er also heute in den offenbaren Mittelpunkt allgemeiner Beachtung?

Nun — die Sache war wohl allgemeiner Beachtung und einer Probe-Beginn-Verzögerung wert.

Schmitz hatte seine Verlobung angezeigt.

Und es war eine richtige Verlobung, nicht etwa die beschönigende Anzeige eines sogenannten Saisonverhältnisses, nein, es war eine Verlobung „in der Stadt".

Das war an sich schon etwas Verwunderbares in dem etwas puritanisch angehauchten Orte, dessen ehrsame Bürger den Priestern des Musentempels nur sehr selten Zutritt zu den häuslichen Kreisen gestatteten.

Im vorliegenden Falle war es jedoch ganz besonders merkwürdig, denn Kollege Schmitz hatte sich mit einem der reichsten Mädchen aus der Stadt verlobt, mit der Tochter des Apothekers Metzner, der zugleich Besitzer eines der größten, schönsten und neuesten Häuser der Stadt war.

Fräulein Metzner war keine jugendliche Schönheit, sie war sogar weder schön noch jugendlich, ja, man hätte kühnlich das Gegenteil von beidem behaupten können. Sie war uns allen wohlbekannt, zählte sie doch zu den ständigsten Theaterbesucherinnen. Ihr Vater konnte ihr dies kostspielige Vergnügen leisten. Er hätte es freilich nicht getan, wenn er dafür hätte bezahlen sollen, denn Herr Metzner war, um es gleich festzustellen, ein Mann von ebenso großer Wohlhabenheit als Sparsamkeit, aber er gehörte zum Theateraufsichtsrat und verfügte als solcher über einen Freiplatz im ersten Range.

Wie es dem Kollegen Schmitz gelungen war, die Schranke zu überspringen, die die „Spielers" von den „ehrlichen Leuten" der Stadt trennte, wie er das Herz von Fräulein Musi — aus welchem christlichen Kalendernamen dies Kosewort entsprungen ist, blieb uns ewig verborgen, wir hatten auch, ehrlich gestanden, keine etymologischen Ambitionen — wie er Fräulein Musis Herz gewonnen hatte, ist uns immer ein Rätsel geblieben. Eher schien es uns erklärlich, daß Herr Metzner und Herr Schmitz sich ge-

funden hatten, umwehte doch beide mit demselben Fittich der Genius der Sparsamkeit. Die böse Welt nannte Herrn Metzner sogar geizig.

Unser Komiker leistete sich den „Witz“: „Zwei schöne Seelen finden sich!“ und verstieg sich zu dem Wortspiele: „Herr Schmitz hat sehr verschmitzt gehandelt!“ Mit diesen beiden Geistesblüten kamen wir für den nur noch kurzen Rest der Spielzeit aus.

Man sprach wohl gelegentlich einmal darüber, daß Kollege Schmitz nun schwerlich noch beim Theater bleiben würde, bei dem ihm eine große Zukunft augenscheinlich nicht beschieden war, und als man sich bei der letzten Vorstellung Lebewohl sagte, tat man dies in der Überzeugung, daß man Herrn Schmitz in diesem Bühnenleben nicht mehr begegnen würde — ein Gedanke, der keinen von uns sonderlich aufregte.

* * *

Um so mehr war ich erstaunt, als ich bei einem Gastspiel in C. — ich war inzwischen in Dresden wohlbestallter Hofschauspieler geworden — Schmitz wiedersah.

Wenn zwei Schauspieler, die im selben Engagement waren, sich nach einiger Zeit treffen, so pflegt dies stets auf beiden Seiten eine ganz außerordentliche Freude hervorzurufen.

Selbst wenn man sich damals nicht besonders „gestanden hat“, selbst wenn man sich gar nicht „gestanden hat“, so ist dann alles vergeben und vergessen, und man begrüßt sich wie zwei Herzensfreunde.

Von diesem schönen Vorrecht der schnellebigen Bühnenwelt machten auch Herr Schmitz und ich den ausgiebigsten Gebrauch. Ich konnte dies um so eher tun, da ich bereits aus Erfahrung wußte, daß solche Wiedersehensparoxysmen selten länger als höchstens 48 Stunden zu dauern pflegen.

Nach den ersten Begrüßungsfreudenausbrüchen lag mir

natürlich die Frage nahe: „Nun, Sie sind doch der Kunst treu geblieben? Wie befindet sich denn Ihre Frau Gemahlin?"

Auf diese ganz berechtigte und harmlose Frage hin nahm aber das Antlitz des Kollegen Schmitz einen nichts weniger als erfreuten Ausdruck an, und mit unverkennbarer Gereiztheit knurrte er: „Ach was Gemahlin?! — Der verdammte Badeofen!"

Es gibt bei der Bühne leider recht oft unglückliche Ehen, und da die Leute, die wirkliche Komödie spielen, von dieser Kunst sehr oft weniger Gebrauch machen, als die Komödianten der wirklichen Welt, so kann man dies gewöhnlich leicht erkennen.

Es war mir schon manchmal vorgekommen, daß ein Ehegatte vom andern nicht gerade in den zärtlichsten Ausdrücken sprach, ich konnte mir auch allenfalls vorstellen, daß die Verbindung zwischen der ältlichen Musi Metzner und dem Kollegen Schmitz, der gewiß nicht zu den liebenswürdigsten und nachgiebigsten Menschen gehörte, für beide Teile nicht sehr zufriedenstellend sein würde. Daß jedoch ein mißvergnügter Ehegatte seine ihm angetraute Eheliebste gerade mit der Bezeichnung „verdammter Badeofen" belegt, das war mir denn doch noch nicht vorgekommen.

Ehe ich jedoch mit der schönen Offenheit, die man sich unter Kollegen gestatten kann, dem Kollegen Schmitz eine diesbezügliche Frage vorlegen konnte, fiel mein Stichwort, ich mußte auf die Szene, und im weiteren Verlauf der Probe hatte ich keine Gelegenheit, den Kollegen Schmitz allein zu sprechen.

Am Abend befand ich mich aber mit ihm in ein und derselben Garderobe.

Die Garderobenverhältnisse des Theaters in C. waren die denkbar schlechtesten. Das Haus war zu jener Zeit gebaut worden, wo die Herren Baumeister — jetzt nennen sie sich Architekten — einen schönen Zuschauerraum errichteten und ihm ein Theater anfügten, während unsere jetzigen Theaterbauer es

vernünftigerweise meist gerade umgekehrt machen, wie es denn auch wohl richtiger ist.

Eine eigne Gastgarderobe gab es nicht, und man hatte es liebenswürdigst so eingerichtet, daß ich wenigstens mit einem Künstler zusammen war, von dem man wußte, daß ich ihn von früher her kannte.

Mir war das auch insofern ganz recht, als ich nun Gelegenheit zu finden hoffte, zu einer Aufklärung über den „verdammten Badeofen" zu gelangen.

Eine Anknüpfung fand sich bald. Kollege Schmitz entdeckte wie immer, „zufällig", daß ihm Teint Nr. 6 gerade fehlte und fragte, ob er in Erinnerung früherer Zeiten sich erlauben dürfte, mich zu bitten ...

„Mit allergrößtem Vergnügen," entgegnete ich, „wenn Sie mir einen kleinen Gegendienst leisten wollen."

Statt der Antwort reichte er mir, freundlichst lächelnd, einen etwas gebrechlichen, altersgeschwärzten Federkasten, auf dessen Grunde einige Schminkebröckelchen lagen, die in mir lebhaft die Erinnerung an pompejanische Lapilli erweckten.

„Danke recht sehr, ich meine ganz etwas anderes. Sagen Sie mir doch nur, wie Sie — nun verzeihen Sie die Geradheit der Frage — also geradeheraus ich kann nicht leugnen, ... es ist vielleicht etwas undelikat ... aber ich möchte mir die Frage erlauben ... wie Sie auf den eigentümlichen Einfall kamen, Ihre Frau Gemahlin ... entschuldigen Sie, aber ich sage mit Piccolomini: ‚Herr Graf, dies Gleichnis brauchen Sie, nicht ich!' Ihre Frau Gemahlin, ja, das Wort muß doch einmal fallen ... mit einem verdammten Badeofen zu vergleichen? ...?"

Der gütige Leser verzeihe mir, wenn ich in der schriftlichen Wiedergabe der obenstehenden Frage von dem Vorrechte unserer großen modernen Dichter, Gedankenstriche und Punktreihen in verschwenderischer Weise anzubringen, ergiebigsten Gebrauch gemacht habe; ich bin zu der Überzeugung gelangt, daß unsere

Schriftzeichen wirklich nicht ausreichen, um alle feinen Abstufungen des Ausdrucks wiederzugeben. In diesem Falle wenigstens war es so.

Nach dieser notgedrungenen Entschuldigung fahre ich fort, zu erzählen.

„Meine Frau Gemahlin?“ entgegnete Kollege Schmitz. „Aber Sie haben mich ja ganz mißverstanden, ich habe ja gar keine Frau, und daran ist eben der verdammte Badeofen schuld!“

Ich blickte den Kollegen Schmitz verständnislos an, da ich den Zusammenhang ganz und gar nicht zu fassen vermochte.

„Da Sie,“ fuhr Kollege Schmitz fort, „da Sie die Vorgeschichte nun doch einmal kennen, so will ich Ihnen meinetwegen auch die Geschichte selbst erzählen ...“

„Die Geschichte von dem Badeofen?“ unterbrach ich ihn.

„Jawohl, von dem Badeofen. Wenn es Sie aber nicht interessieren sollte ...“

„Aber im Gegenteil, es interessiert mich sehr,“ beeilte ich mich einzuwerfen.

„Schön! Also ganz kurz! Sie wissen vielleicht oder wissen auch nicht, daß ich manche Passionen habe, die mit meinen bescheidenen Verhältnissen nicht ganz im Einklange stehen.“

Ich wußte das nun ganz entschieden nicht, hütete mich aber wohl, nochmals zu unterbrechen.

„Ich könnte z. B. viel weniger, vielleicht gar nicht rauchen, vor allem habe ich mir jedoch Vorwürfe gemacht, daß ich geradezu eine Schwärmerei für das Baden habe.“

„Eine sehr lobenswerte, ästhetische, ja sozusagen eine gesunde Schwäche,“ warf ich ein.

„Nun ja, im Sommer ist es ja auch im ganzen nicht teuer, in der kalten Jahreszeit hingegen ... nun, dem sei, wie ihm wolle, — jedenfalls hatte ich durch den intimeren Verkehr im Hause meines künftigen Schwiegervaters bald bemerkt, daß daselbst am Sonnabend für die ganze Familie Badetag war. Nun

lag es doch gewiß recht nahe, daß ich, da ich mich wohl schon zur Familie zählen durfte, auch um Erlaubnis bat, an dem Familienbad teilnehmen zu dürfen. Der Ofen war ja nun doch einmal geheizt — nicht wahr? Meinem Schwiegervater in spe leuchtete das vollkommen ein, ja, ich darf wohl sagen, er war offenbar erfreut, daß sein Schwiegersohn eine so praktische Idee hatte. Praktisch war doch die Idee — nicht?

Also ich saß nun gerade recht warm in der Badewanne, da spür' ich auf einmal einen eigentümlich brenzligen Geruch. Wie ich mich umschaue, bemerke ich, daß ich ein sehr intimes Kleidungsstück zu nahe an den Badeofen über einen Stuhl gehängt hatte, vielleicht war auch eine Kohle herausgefallen, was weiß ich? Kurz das Zeugs brannte. Ich sprang natürlich aus dem Wasser, ergriff das Ding und tauchte es rasch in die Wanne. — Was ich nun in der Hand behielt, war ein Mittelding zwischen einer altdeutschen Knie- und einer modernen Badehose. Jedenfalls war das Überbleibsel wenig geeignet, als Unterhülle meiner unteren Extremitäten zu dienen. Indessen, ich konnte doch diesen Unfall nicht gut im Familienkreise zur Sprache bringen und verschluckte meinen Ärger über den unliebsamen Vorfall. Auf dem Nachhausewege, es war ein kaltnasser Aprilabend, holte ich mir zunächst einen gehörigen Schnupfen, am meisten verschnupfte mich aber der materielle Verlust. Erlauben Sie, so ein Ding kostet doch immer seine vier Mark. Da fiel mir ein, wie ich meinte, erleuchteter Gedanke ein: die Feuerversicherung! Ich bin mit meiner gesamten Garderobe versichert, wo sich diese auch befinden mag. Wie leicht kann im Theater oder im Hotel ein Brand entstehen, nicht wahr? Und hier lag doch zweifellos ein Brandschaden vor. Ich meldete ihn daher an und freute mich schon darauf, wie sehr meine Klugheit meinem praktischen Schwiegeralten in spe imponieren müßte, wenn ich einmal später bei Gelegenheit den ganzen Spaß zum besten gab."

„Erhielten Sie denn wirklich etwas ersetzt?“

„Jawohl. Die fünf Mark habe ich bekommen —“

„Ich denke der Schaden betrug nur vier Mark?“

„Nun, ich hatte die Summe natürlich abgerundet, aber wenn ich selbst eine Mark profitiert hätte, was will das besagen gegen den Schaden, den ich erlitt? Der verdammte Badeofen hat ja meine ganze Zukunft zerstört! — Sie verstehen das natürlich nicht, lassen Sie sich's nur erzählen — — darf ich inzwischen wagen, Sie noch um etwas Altrot zu bitten? Meins ist mir, wie ich eben sehe, zufällig ausgegangen.“

„Bitte, mit größtem Vergnügen! Hier!“

„Danke tausendmal! Die Geschichte ging nun folgendermaßen weiter: Ein paar Tage später wurde ich schnell zu Metzners zitiert. Ich traf den Alten in großer Erregung im Streit mit einem Schutzmann. ‚Nun, da ist ja Herr Schmitz‘, sagte dieser, ‚und kann Ihnen bestätigen, daß er ein Schadenfeuer in Ihrem Hause gemeldet hat.‘ Nun mußte ich freilich Farbe bekennen, die Angelegenheit wurde in heiterster Weise aufgeklärt und schien Herrn Metzner augenscheinlich großen Spaß zu machen. Nach einigen Tagen mußte ich wieder hin, da waren zwei Herren von der Versicherung da und ein Herr von der städtischen Baukommission. Ich mußte den Herrn erklären, wie der Schaden vermutlich entstanden war. Ich rückte einen Stuhl nahe an den Badeofen und beschrieb die ganze Situation. Die Herren besahen sich den Stuhl, besahen sich auch den Ofen hinten und vorn. Der eine ging dann auch in die anderen Stockwerke und Wohnungen, wahrscheinlich um sich zu überzeugen, ob unter gleichen Verhältnissen das kleine Unglück auch dort hätte vorkommen können, dann empfahl sich die ganze Kommission, und wieder ein paar Tage später erhielt ich mit einem höflichen Schreiben meine fünf Mark ausgezahlt.“

„Na, dann war ja alles gut!“

„Jawohl, alles gut! Zu gleicher Zeit bekam mein nun in

spe gewesener Herr Schwiegervater ein recht wenig höfliches Schreiben von der Baupolizei, — die sämtlichen Badeöfen seines großen, schönen, neuen Hauses seien unvorschriftsmäßig, und es werde ihm auferlegt, sie durch neue zu ersetzen. Wissen Sie, das war ein Spaß von fünf- bis sechshundert Mark!

Herr Metzner, dieser Geizkragen, wollte sich das natürlich nicht gefallen lassen, und so gab es einen langen Federkrieg. Als der, wie zu erwarten war, zu ungunsten von Herrn Metzner entschieden war, wollte er seinen Mietern die Badeöfen samt und sonders sperren. Das ließen sich die wieder nicht gefallen, und es gab wieder einen Kampf. Die Sache wurde zum Stadtklatsch, wobei Herr Metzner den Spitznamen des polizeiwidrigen Badeofens erhielt, den er übrigens noch jetzt führt.

Daß meine Rolle im Hause Metzner ausgespielt war, brauche ich Ihnen wohl nicht noch näher auseinanderzusetzen.

Habe ich nun nicht recht, wenn ich sage: Schuld an der ganzen Pleite meiner Zukunft ist nur und einzig und allein der verdammte Badeo . . ., o haben Sie nicht vielleicht etwas gelblichen Puder? Meiner ist mir zufällig ausgegangen."

„Bitte, Kollege Schmitz!"

Rhabarber und andere Geräusche

Daß der Rhabarber, Rheum Li., eine Pflanze ist, deren Wurzel bei gewissen, hier nicht näher zu erörternden Unannehmlichkeiten des menschlichen Lebens äußerst angenehm wirkt, dürfte männiglich bekannt sein.

Daß der Rhabarber jedoch auch ins Gebiet der Geräusche zu rechnen ist, weiß nur der Theaterkundige. Es wird nämlich behauptet, daß die Meininger, bei denen wie so vieles andere auch die szenischen Geräusche von höchster Vollendung waren, in dem Wort „Rhabarber" eine sonderliche Kraft entdeckt hätten. Wenn viele Stimmen dies Zauberwort halblaut aussprächen, so gäbe dies das vollkommenste „Volksgemurmel", das man sich nur denken könne. Woher die Sage stammt, kann ich nicht ergründen. Ich habe den Beginn und den Beschluß der Meininger Ruhmeszüge mitgemacht, die Parole „Rhabarber" ist aber den „Volksmurmlern" wenigstens offiziell nie ausgegeben worden.

Wir wollen uns die Brandung der Volksbewegung für später aufsparen und uns zunächst der Untersuchung anderer Geräusche zuwenden, die bei der heutigen Inszenierungskunst eine wichtige Rolle spielen.

Die arme Regie! Als ob sie nicht genug mit dem zu tun hätte, was das Ohr des Hörers auf der Szene vernehmen soll, auch hinter der Szene geschieht so vieles, was zu Gehör kommen soll, und es ist — in der Kunst gibt es eben nichts Kleines, nichts Unwichtiges und Nebensächliches — auch eine große

Aufgabe, die da zu lösen ist, verleiht doch das Geräusch hinter den Kulissen oft dem, was davor geschieht, erst die rechte Stimmung.

Was wäre z. B. die Mordnacht im „Macbeth" ohne Wind? Herr und Frau Macbeth können sich die Seele aus dem Leib spielen, wenn der Sturm nicht bald laut, bald leise — darin liegt eben die Schwierigkeit — um die Zinnen des Schlosses pfeift, dann fehlt ihrer Darstellung die wirksamste Unterstützung. Es wird im günstigsten Fall ein prächtiger Holzschnitt, nie ein Bild mit lebensvoller Farbe.

Von allen Geräuschen hinter der Szene ist der Wind noch am leichtesten darzustellen. Die Windmaschine ist wohl die zuverlässigste der komplizierten Theatermaschinerie.

Bei kleinen Bühnen, deren Publikum meist noch phantasiekräftig zu sein pflegt, gibt es oft überhaupt keine Windmaschine. Da geht der Inspizient hinter einen Prospekt und fährt mit einem langen Rohrstock auf der Rückseite der großen Leinwand hin und her. Das gibt einen Ton, der dem Pfeifen des Windes wirklich ziemlich ähnlich klingt, wenngleich sich ein tiefes, gewaltiges Heulen und Sausen damit natürlich nicht erzielen läßt.

Dafür haben größere Theater ihre Windmaschinen. Man denke sich eine riesige Kaffeerösttrommel, deren Wände aber nicht geschlossen, sondern aus scharfen, einzelstehenden Holzlatten gebildet sind, und über die Trommel einen starken Seidenrips gespannt — dann hat man das genaue Bild der Windmaschine. Die Trommel wird gedreht, und die Latten streifen die Seide, wodurch ein sausender, pfeifender Laut entsteht. Wird die Seide straff gespannt, so wird das Geräusch heller. Der einfache Apparat erfüllt seinen Zweck sehr gut, wenn das Drehen geschickt gehandhabt wird, bald rascher, bald ruhiger — wie der Wind eben zu pfeifen pflegt.

Für den Donner gibt es vier Einrichtungen. Die primitivste ist das Donnerblech, ein sehr langer und schmaler Blechstreifen,

der an einem Strick frei hängt und am unteren Ende in Bewegung gesetzt wird. Das rasselnde Geräusch, das den in der Nähe fallenden Blitz begleitet, wird dadurch leidlich gut wiedergegeben. Für den rollenden, entfernten Donner sorgt eine riesige, auf dem Schnürboden befindliche Pauke, die mit einem Eselsfell bezogen ist und mit zwei tüchtigen Schlegeln bearbeitet wird. Bei älteren Theatern trifft man wohl auch noch einen Donnerwagen, eine mit Steinen beladene Karre, die auf eckigen Rädern über den Schnürboden hin und her gezogen wird.

Als Haupteffekt kommt dann der „Einschlag". Er besteht aus einem viereckigen Schacht aus Holz, der vom Schnürboden bis zum Bühnenpodium führt. Seine Innenwände sind mit unregelmäßig angebrachten Querlatten versehen, über die von oben hineingeschüttete Steine hinunterpoltern. Meint es der Regisseur mit seinem Gewitter besonders gut, so läßt er gleichzeitig die große Ratsche kräftig und rasch drehen, die sonst das Krachen eingebrochener Türen und, langsamer gedreht, fernes Gewehrfeuern darstellt.

Den Regen spendet auf der Bühne — die trockne Erbse. Eine Handvoll dieser nahrhaften Frucht wird auf ein sehr großes Drahtsieb getan und dieses dann langsam auf und ab geschwenkt. Man hat übrigens auch Regenkasten, die vierseitig und sehr lang sind, über Mannesgröße. Die Seitenwände sind sehr schmal, etwa zwei Hände breit. Im Innern des Kastens sind kleine Leisten angenagelt. Wird das Ding nun schräg hochgehoben, so rollen die Erbsen langsam über diese kleinen Leisten im Innern und erzeugen so ein prasselndes Geräusch, das dem des auffallenden Regens ziemlich ähnlich ist.

Das Brausen der Meereswogen nachzuahmen, hat man sich bisher vergeblich bemüht.

In der Erinnerung mancher Berliner Premierenbesucher dürfte noch das Fiasko lebendig sein, das dem ersten Akt von Max Halbes „Eroberer" dadurch bereitet wurde, daß die Regie

sich bemüht hatte, das Branden der See ertönen zu lassen. Es wurden da Tongebilde entfesselt, deren Bedeutung kein Mensch erkannte, und die daher auf die Dauer komisch wirkten. Man verzichtet besser auf solche Effekte und überläßt sie der Phantasie der Zuschauer. Wir müssen ihr ja trotz der so weit ausgebildeten modernen Bühnentechnik so vieles überlassen, stört es doch zum Beispiel niemand, wenn bei einem Sturm die Bäume auf der Szene unbeweglich in ihrer gemalten Ruhe verharren müssen.

Im allgemeinen dürfen wir aber doch behaupten, daß die Bühnentechnik die elementaren Geräusche leidlich gut nachzuahmen gelernt hat. Damit ist freilich das Tonregister, das hinter den Kulissen aufgezogen werden kann, noch lange nicht erschöpft.

Auch die belebte Natur kommt hier in Frage. Shakespeare verlangt im „Hamlet" das Krähen des Hahns. Diese Vorschrift ist, soviel ich weiß, bisher nur am Königlichen Schauspielhaus in Berlin ausgeführt worden, das vor einigen Jahren in einem intelligenten Bühnenarbeiter einen ganz ausgezeichneten Tierstimmen-imitator besaß. Es wurde sehr diskret gemacht, klang wie aus weiter Ferne und wirkte gar nicht übel.

Das Hähnekrähen wurde übrigens als „besondere musikalische Leistung" reglementsmäßig auch besonders honoriert.

Papageien habe ich schon in mehreren Stücken reden lassen müssen. Ein vollstimmiges Vogelgezwitscher ertönt in Kalidasas „Sakuntala". Zum erstenmal habe ich ein solches Konzert gefiederter Sänger im Deutschen Theater in L'Arronges Inszenierung des zweiten Teils von „Faust" gehört. Auch dort wurde es mittels der bekannten Wasserpfeifchen, die uns als Kinder erfreuten, verbunden mit Flötentönen, recht natürlich nachgemacht und wirkte durchaus ansprechend. Im „Sommernachtstraum" will Shakespeare das frohe Bellen der Meute hören lassen. Ob dies in der durch die Mendelssohnsche süße Musik stilisierten Aufführung am Platz wäre, scheint mehr als fraglich, jedenfalls würde es befremdlich wirken. Im zweiten Teil von Hebbels „Nibelungen" liegt aber

kein Grund vor, Siegfrieds Worte: „Du hörst, die Hunde wollen sich nicht halten lassen" nicht auch durch ein fröhliches Rüdengebell zu begründen. Das Rezept hierzu ist einfach: auf einer langen Holztafel wird mit großen Holzlöffeln hin und her gefahren. Die Löffel sind mit Kreide eingerieben und müssen ziemlich stark aufgedrückt werden. Ich verdanke die Mitteilung dieses Kunststückchens der Güte eines sehr hohen Herrn, dessen Jäger es gelegentlich als Jagdspaß ausführen.

Bässe und Cellos unterstützen durch ein geheimnisvolles Summen und Brummen die Wirkung der Drachenhöhle im letzten Akt von Grillparzers Medeentrilogie — damit kommen wir auf die große Rolle zu sprechen, die die Musik hinter der Szene spielt.

Dies liegt zwar eigentlich außer dem Rahmen dieses Themas, wenn man sich nicht mit der großen unleugbaren Wahrheit des Buschschen Verses entschuldigen wollte:

Musik wird oft nicht schön gefunden,
Weil sie meist mit Geräusch verbunden!

was bei der Bühnenmusik ganz besonders zutrifft.

Die Musik hinter den Kulissen hat verschiedene Aufgaben. Sie wirkt als Kunstmittel an sich, z. B. im Melodram, sofern dies nicht im Orchester ausgeführt wird, sie erscheint ferner real, das heißt, sie wird von den auf dem Schauplatz befindlichen Personen und mithin natürlich auch vom Publikum als aus einem vom Schauplatz entfernten Bezirk kommend, wirklich gehört oder sie dient der Konvention, wenn sie die Töne wiedergibt, die von einem stummen Instrument auf der Bühne scheinbar erzeugt werden. In vielen Fällen kann man ja die Herren Musiker in ein Kostüm stecken, aber es ist damit doch auch eine ganz eigene Sache. Ich weiß nicht, was die Illusion mehr stört: wenn im letzten Akt des „Lear" ein recht wohlgenährter Trompeter, dem man das „Verkleidetsein" auf den ersten Blick anmerkt, und dessen Ventiltrompete ganz und gar nicht in die Zeit des Stückes paßt, auf der Bühne wirklich zum Zweikampf ladet, oder wenn

ein gut kostümierter, geschickter Statist ein altertümliches Instrument an den Mund setzt, dessen Ton freilich hinter den Kulissen hervorquillt.

Töricht ist es ja eigentlich auch, wenn ein Zug mit Musik über die Bühne geht. Ganz abgesehen davon, daß die Zahl und Art der Instrumente, die scheinbar benutzt werden, den die Musik wirklich ausführenden nur selten genau entsprechen wird, so bleiben letztere doch an einer Stelle, während der Marsch sich von einer Seite des Theaters zur andern bewegt. Man kann diesem Übelstand wohl einigermaßen abhelfen, indem man die Musiker hinter der Hintergrundsgardine gleichfalls vorwärtsschreiten läßt, aber es bleibt doch immer nur ein halbes Ding.

Glücklicherweise kehrt sich kein Mensch an diese kleinen Unwahrscheinlichkeiten. Im Großen und Ganzen bleibt trotz all unseres Realismus und Naturalismus doch Shakespeares Wort bestehen: „Das Beste in dieser Art ist nur Schattenspiel, und das Schlechteste ist nichts Schlechteres, wenn die Einbildungskraft nachhilft.“

Diese Erkenntnis entbindet den Regisseur natürlich nicht von der Verpflichtung, alles „möglichst möglich“ erscheinen zu lassen, und das ist gerade bei der Bühnenmusik oft ein hartes Stück Arbeit.

O du liebe, heilige Cäcilie, ich verehre und liebe dich wie nur irgendein Deutscher, aber wenn wir uns hinter den Kulissen begegnen, dann machen wir beide ein schief Gesicht. Ich kann dir's nicht übelnehmen, denn du bist da doch eigentlich nur zu schnöden Handlangerdiensten verurteilt — und unter wie mißlichen Umständen!

Man glaubt gar nicht, wie schwierig es ist, die Bühnenmusik richtig abzustimmen, wie oft die Tonstärke korrigiert oder, um dies zu erleichtern, die Stellung der Ausführenden gewechselt werden muß, namentlich wenn Bläser beschäftigt sind, die ja beim besten Willen nicht beständig piano spielen können. — Auf

der Bühne ist aber vielleicht gerade eine sehr leise Szene, die nicht verloren gehen soll!

Nun hebt das Wandern an! Durch alle möglichen Winkel, Ecken, Vorräume werden die armen Musiker mit ihren Instrumenten und Pulten gejagt — „Ah! Von da klingt's gut!" ruft der Regisseur vom Parkett hinauf, „wo stehen Sie jetzt?" Aber ehe noch eine Antwort hinuntergelangt, erscheint der Theatermeister und erklärt kategorisch, da könne die Musik am Abend nicht bleiben, dieser Platz sei durch Gerüste und Satzstücke für die nächste rasche Verwandlung „zugebaut", oder der Komparserieinspektor fragt, ob der große Zug nun aus einer andern Kulisse auftreten solle, durch die Pulte käme er nicht durch. — Also weiter „Kämmerchen vermieten"!

Aber alle diese Unannehmlichkeiten sind nichts gegen die Schwierigkeiten, die dräuend emporwachsen, wenn der „Rhabarber" blüht, wenn es sich um ein Volksgemurmel, einen entfernten Aufstand, um ein Schlachtgetümmel handelt. Die Platzfrage ist hier nicht minder wichtig, sie ist aber von vornherein beschränkt, denn der Chor, der diese Geräusche auszuführen hat, darf sich unter Umständen nicht allzu weit entfernen, weil er vielleicht gleich wieder auftreten muß. Aber das wäre das wenigste. Bei der Bühnenmusik hat man's doch schließlich trotz allem unangenehmen Nebenbei mit einer sicheren Grundlage, mit Noten und Instrumenten zu tun, aber ein Volksaufstand ist doch kein Musikstück und läßt sich nicht in Noten setzen. Was soll der einzelne nun tun? Soll er unartikulierte Laute hervorbringen, soll er Worte sagen? Mit dem „Rhabarber" ist's nichts, wie bereits eingangs erwähnt, wir haben versucht, einzelne passende Worte und kurze Sätze gewissermaßen als Rollen aufzuschreiben, z. B. „Wut, Rache, Empörung, Nieder mit ihm" usw. Das ist nun schon etwas; wenn jedoch der Chorist Herr Müller II diese schönen Worte nicht auch mit Wut und Empörung ausspricht und alle seine Kollegen desgleichen, so kommt keine ent=

sprechende Wirkung heraus. Aber es soll ja nur ein entferntes Murren sein; Wut und Empörung mit leiser Stimme auszudrücken, ist aber schon für einen guten Schauspieler im Rahmen einer Rolle eine recht schwere Aufgabe, Müller II und Genossen sollen sich nun hinter der Szene ohne alle Veranlassung dieser schwierigen Aufgabe unterziehen. Wenn aber auch nur eine einzige Stimme zu deutlich, zu nahe vorklingt, dann war der ganzen Liebe oder des Hasses Müh' umsonst.

Und nun das Schlimmste: solch ein „ferner Volksaufstand" kann fünf, ja zehn Minuten dauern, auf der Bühne bekanntlich eine unendlich lange Zeit. Einen halben Akt lang Wut zu murmeln — es ist wirklich eine harte Zumutung! — Jetzt hat der Chor zu allem Unglück gerade auf der Szene zu tun, und es muß mit Statisten, wohl gar mit Theaterarbeitern weiter gemurrt werden, die Darsteller werden durch die beständigen Unterbrechungen und Wiederholungen auch nicht gerade in die beste Probierlaune gesetzt — „'s ist halt ein Öllönd!" sagt der Wiener und „Scheen is anders!" sagt der Berliner.

Jeder meiner Regiekollegen wird mir seufzend bestätigen, daß bei allen künstlerisch arbeitenden Theatern viele, viele Stunden in solcher Weise geopfert werden müssen, ich beanspruche aber den Rekord, da wohl keine Bühne mehr „große Stücke" und infolgedessen auch mehr Schlachtgetöse und Volksgemurmel jeglicher Art einzustudieren hat als das Berliner Schauspielhaus.

Aber auch für mich ist Herders Trosteswort geschrieben worden:

„Was die Schickung schickt, ertrage,
Wer ausharret, wird gekrönt!"

Ich kann die Stunde segnen, und spätere Generationen von Regisseuren werden es nach mir tun, in der mein verehrter Kollege Franz Schönfeld mir das Vergnügen seines Besuchs machte und mich fragte, ob ich wohl geneigt sei, Versuche mit

einem Phonographen anzustellen, der verschiedene „Volksgeräusch-platten“ aufgenommen habe.

Diese Platten erschienen mir als wahre Kolumbuseier. Die Versuche wurden bald und im ausgedehntesten Maß vorgenommen und erzielten das glänzendste Ergebnis.

Am meisten hatte ich mich vor dem Nebengeräusch gefürchtet, das selbst diesen trefflichen Apparaten noch anhaftet.

Erfreulicherweise zeigte es sich, daß diese Laute im weiten Raum des Theaters fast unhörbar wurden, ja gar nicht zu bemerken waren, sobald die Aufmerksamkeit durch noch so leises Sprechen auf der Bühne in Anspruch genommen war. So konnte man es denn wagen, zuerst in einer Wiederholung von „Heinrich V.“, einem Stück, in dem der Schlachtenlärm bekanntlich eine große Rolle spielt, dann in der Neueinstudierung des „Götz“ unserm Apparat sein erstes Debüt zu gewähren.

Es verlief so glänzend wie nur möglich, denn — es fiel nicht auf. Daß an Stelle lebendiger Menschen ein toter Mechanismus tätig war, hatte niemand bemerkt, und das war doch durchaus der „Zweck der Übung“.

Aber wohl bemerkt wurden die Annehmlichkeiten des neuen „Kollegen“ auf den Proben. Wo sich sonst 30 Menschen zusammengepreßt und den Verkehr hinter den Kulissen erschwert hatten, da stand jetzt ein kleiner Tisch mit dem Apparat, der leicht und schnell an einen andern Standort geschafft werden konnte. Und wie pflichtgetreu war der neue Mitwirkende! Keine Störung aus Ungeschicklichkeit oder durch Verschulden irgendeines Böswilligen oder unzeitigen Spaßvogels! Welche Erleichterung für den Chor, dessen anstrengende und für den Einzelnen undankbare, für das Ganze so wichtige Tätigkeit vom größeren Publikum wirklich nicht nach Gebühr gekannt und anerkannt ist!

Wie bequem wird es fernerhin mit Tanzmusik, Märschen,

Signalen hinter der Szene sein. Das wird auch für Theater die keine Oper haben, eine nicht unwesentliche Ersparnis ausmachen, denn die Ausgabe für Bühnenmusik ist kein kleiner Posten im Etat.

Kurz, das ist eine Zukunftsmusik, die beim Theater eine sichere Zukunft haben muß, und die Zeit dürfte nicht fern sein, wo der „Rhabarber" der Kulissen zu den ausgestorbenen Pflanzen gehören wird.

Das Stündchen, welches uns verband,
Mein lieber Leser, ist gewesen!
Du legst das Büchlein aus der Hand
Und sagst: „Das wär' nun auch gelesen!"

„Brillant war's ja nicht unbedingt,
„Doch eben auch nicht langeweilig."
Ich hoffe wenigstens, es klingt
Dein Urteil nicht ganz gegenteilig.

Ich führte dich im Haus der Kunst
Ein wenig hinter die Kulissen,
Zerstäubt erschien manch blauer Dunst
Und manches Schleierchen zerrissen.

Und mancher Zauber brach entzwei,
Deß Gaukelschein dich erst verdutzte,
Doch, Lieber, glaube nicht, ich sei
Ein Vogel, der sein Nest beschmutzte.

Das alles sind Gewande bloß
Von Menschenunverstand gewoben,

Die Kunst bleibt ewig rein und groß,
Ein holder Strahl des Lichts von oben!

Hoch über dem Theaterland
Rauscht seines Genius Gefieder!
Nun, Leser, reiche mir die Hand!
Und komm' ich wieder — — lies mich wieder!

M. G.

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.




University of
Connecticut
Libraries

